目　次

第 I 章

1800年。贝多芬30岁的画像

贝多芬的音乐是巨大自然力的女儿——这巨大的自然力刚刚通过《忏悔录》[①]的人物突现。两者都标志着一个新季节的花朵……

我佩服那些向卢梭，向贝多芬挥动拳头的年轻人！……他们有如反对春天或秋天，反对无可避免的落叶，反对不能不有的萌芽！……卢梭和狂飙运动，这些三月间的骤雨和秋分时节的风暴，都是旧社会解体和新社会来临的讯号。而在新社会形成之前，作为个体的人必先解放。反叛的个人主义呼声，就是即将到来的秩序的象征和前驱。一切都依次进行！起先，是自我。然后，是群体。

贝多芬属于德国青年歌德派第一代(跟老林克斯比起来，其差别并不如我们想象的那么大！)[②]，属于克里斯托夫·哥伦布那一群的第一代，他们在黑夜里，投身于大革命[③]的惊涛骇浪，发现了并且热切地征服了本身的自我。征服者滥用

---

① [《忏悔录》(*Confessions*)——卢梭(Jean - Jacques Rousseau, 1712 - 1778)的著名作品。]

② 见歌德晚年写的诗,《浮士德》第二部。

③ [大革命——指法国大革命。]

权力。他们渴望占有。每一个自由的自我都想发号施令。如果在现实世界办不到，便要在艺术世界里达成。到处都是他的阵地，供他调动思维、欲望、懊恼、愤怒和悲愁的军队。他要世界接受它们。大革命之后是帝国。两者都在贝多芬胸怀之内。这两者在他血管里流动的历程，便是历史的血液循环。高贵的武功激励着贝多芬写出他的《伊里亚特》[①]——这就是1815年以前所作的交响曲，而在雨果之前的诗人都没有这样的胆识；因而，当滑铁卢人[②]一旦崩溃，贝多芬这大将军也跟着下了台，像山岩上的苍鹰一样，给流放到茫茫大海中的一个荒岛——比大西洋那个小岛[③]更荒凉，因为他甚至听不到波涛拍岸的声音。他被囚禁了。在他生命中的最后十年，当"自我"的歌声从静寂中升起时，它已经不再是从前的"自我"，他已经否定了人的王国，他只跟自己的上帝同在。

可是，此刻我在第一卷中要研究的是他奋斗时期的"自我"[④]。我只能粗线条地勾勒他的形象。因为我们虽然在一

① [伊里亚特(*Iliad*)——古希腊史诗，相传为荷马所作。]

② [滑铁卢人——指拿破仑(Napoléon Bonaparte，1769—1821)，他的军队于1815年在滑铁卢(Waterloo)惨败。]

③ [那个小岛——指拿破仑被流放的圣赫勒拿岛 st. Helena]

④ 这一卷只是最初奋斗(从马伦戈到瓦格拉姆)* 的编年史。

* [拿破仑于1800年在马伦戈镇(Marengo)击败奥军，又于1809年在瓦格拉姆(Wagram)将奥军全歼。此处即等于说从1800年起的10年间。]

个世纪后，却仍不难看出这座山在哪些方面属于远古的山脉，也还得看清楚它在哪些方面雄视整条山脉，看清楚它与邻近的峰峦之间的斜坡、悬崖和峭壁。不错，贝多芬的"自我"有别于浪漫派的"自我"。把新哥特派[①]或印象派跟罗马建造者混为一谈是一桩多么荒唐的事呀。那些人所有的特点：伤感、缺乏逻辑、混乱的想像，都只能使他厌恶。他是最男性的音乐家。他完全没有(或者不如说他太缺少)女性味。[②] 他也没有像婴儿那样天真无邪的眼睛，把艺术和人生看做肥皂泡游戏……我无意去诋毁这样的眼睛！我爱它们，因为我也觉得斑斓的肥皂泡所反映的世界很美，然而更美的是像贝多芬那样张开臂膊去接受它和拥抱它……他是个刚强的雕塑家，能控制和驾驭他手中的素材。他也是建筑师，以大自然为工地。他在精神领域的搏斗，在《英雄交响曲》和《热情奏鸣曲》中获得特别辉煌的胜利，任何人审察这些战斗，都会发觉其中最突出的既不是庞大的阵容，也不是澎湃的乐音或者勇猛的攻势——而是发号施令的精神，是至高至尊的理智。

不过，在讨论作品之前，且让我们先来看看作者罢！首先，让我们重新装配木匠的框架……他的躯体。

他是结构紧密的真材实料。贝多芬的心智有着实力的支持。身材短小精悍，肩膀宽阔，粗犷的脸孔因风吹日晒而变成

① [新哥特派——指19世纪中叶在欧美流行的仿照中世纪哥特式建筑的风格。]

② 必须承认，我不喜欢听女性演奏他的作品(除了极少几部作品例外)——但他自己并不介意，只要他觉得她可爱就行！

赭红色，黑色头发又粗又硬，眉毛浓密，胡子长到眼睛周边，额角高而宽，"像神庙的圆顶"，强劲的颚骨"足可咬碎核桃"，还有雄狮一般的肌腱，"雄狮似的声音"。[①]他的体力使每个认识他的人感到惊讶。[②]"他是力的化身"，诗人卡斯特里[③]说。"是一种力的图象"，赛费里德这样写道。他保持这样的体格直到晚年——直到他的侄儿开枪击中了他的心。[④]人们把他称为"巨人"，另一些人把他比作"大力神"。[⑤]在这个米拉

---

① "Löwenstimme…Die Nase viereckig wie die eines Löwen…Das Haar. dick, in die Höhe Stehend… Stirne und Schädel wunderbar breit gewölbt und hoch wie ein Tempel… Bis an die Augen ging sein erschrecklich starker Bart…"

欲知其详，请参看里斯（Ries）*，骆克尔（Röckel），特别是贝尼迪克特（Benedict）*等人的著作，后者曾看见贝多芬与韦伯（Weber）*在一起，认为这两人对比分明。

* [里斯(F.Ries, 1784—1838)——德国音乐家，从师于其父(F.A.Ries)和贝多芬。与韦格勒（Wegeles）合著《贝多芬传札记》（*Biographisches Notizen üler Ludwig van Becthoven*）。]

[骆克尔(g.A.Röckel, 1783—1870)——德国当时的一个歌唱家，曾参与贝多芬唯一歌剧创作的几次改编。]

[贝尼迪克特(Sir Benedict, 1804—1885)——原德国人，后入英国籍，与韦伯结识，1823 年曾与贝多芬邂逅。]

[韦伯(C.M.Weber 1786—1826)——德国著名作曲家，在德国音乐史上享有创新的盛誉，对德、法乐坛影响很大。]

② 参看骆克尔（1806），赖赫特（1808）*，缪勒（1820）*，贝尼迪克特（1823），史敦普夫（1824）*诸家著作。

* [赖赫特(Reichardt, 1752—1814)——当时的德国作曲家。]

[缪勒(Wenzel Müller)——德国音乐家。]

[史敦普夫(A.Stumpff)——旅居伦敦的德国人，曾于 1824 年在巴登访问过贝多芬。]

③ [卡斯特里(Ignaz Franz Castelli)，贝多芬曾将他的诗谱曲。]

④ 他的侄儿曾开枪自杀——他爱这侄儿，把他当做自己的亲儿子。

⑤ [巨人，原文为 cyclopéon，即 cyclope，希腊神话中的独眼巨人。]

[大力神，原文为 Hercule，希腊神话中的大力神，亦音译为赫拉克勒斯。]

波，丹东①和拿破仑②的时代里，他是一枚多疤的硬壳果。

保护他这强健体魄的方法是冷水浴，是严格的个人卫生和午饭后的散步——他往往整个下午在散步，甚至一直到晚上，然后美美地睡上一觉，自己后来反而埋怨睡得太多了！③

他的生活又充实又简朴。一切适可而止。他并不如某些人传说的那样爱吃喝（就贬义而言）。④他跟莱茵河畔的普通老实人一样喜欢喝一点酒，但他从不酗酒（1825至1826年间与贺尔兹⑤同住而且精神大受刺激的那一个短暂的时期除外）。⑥ 他喜欢吃鱼，其次才是肉类；鱼是他的无上佳肴。可

---

① ［米拉波（G.V.R.de Mirabeau, 1749—1791）——法国大革命时期君主立宪派代表人物。］

［丹东（G.G.Danton, 1759—1794）—法国大革命时期雅各宾派代表人物之一。］

② 有些人把他们两人作比较。史敦普夫说，"他中等身材，像拿破仑一样粗壮，短颈，阔肩，头颅又大又圆。"

③ "可惜我为睡眠牺牲太多时间！"（1801年11月致魏格勒信。）

④ 这些流言最使他伤心，因为它们也传到他的耳中。他在濒危时听到有人把他的水肿病归咎于他酗酒；这可怜的人便请求布鲁宁＊和辛特勒＊为他死后的名声辩护，史提芬·雷（Stephen Ley）出色的著作《魏格勒和布鲁宁家族的朋友贝多芬》（*Beethoven als Freund der Familie Wegeler - Breuning*，1927年，波恩），发表了辛德勒于1827年7月6日写给魏格勒的一封信，这是关于魏格勒和贝多芬的珍贵资料，不甚为人所知，让我摘录其中一些感人的片断："贝多芬在病床上的最后几个星期里，常常对布鲁宁和我提到，假如他这次一病不起，可能有些伤害他的道德形象的诽谤流言……他非常伤心，因为散播流言的人是他款待过的朋友。他恳求我们，在他死后保存对他生时的爱和友情，并且无论如何不要让他的道德受到玷污。"

＊ ［布鲁宁（Breuning）——布鲁宁家族与贝多芬一生有密切的关系。这里提到的是 Stephan Breuning］

＊ ［辛德勒（Schindler, 1795—1864）——奥地利小提琴家，贝多芬传记作者。］

⑤ ［贺尔兹（K.Holz 1798—1858）——德国小提琴家，贝多芬信赖的朋友。］

⑥ 辛德勒恨贺尔兹夺去了他的地位，因此他的证言不能尽信。



布鲁宁夫人一家(1782年)

是他的膳食是粗糙的,乡村式的;柔弱的肠胃往往经受不起。①

随着年龄的增长,无法摆脱的心魔使他的生活方式日趋紊乱。他需要女性的照顾,否则他就会忘记就餐;他甚至没有火炉。可是他找不到一个愿意专心照料他的女子。也许是因为顾虑到这种忠心可能附带某些权利,而使他的独立个性预先加以抗拒。

然而他喜欢女孩,也需要她们。跟别的一些音乐家比较,——我不说去比较J·S·巴赫或亨德尔②——女性在他生活中的地位是更加重要的。以后我会再谈论这个问题。可是,他那激烈的个性虽然渴望爱情,虽然他不如一般人想像的那样时常失恋(我们会看到,他对异性具有吸引力,而且不止

---

① 参加演唱《第九交响曲》中《欢乐颂》的两位漂亮的"女巫"(sorcières)翁格(la Unger)和桑塔格(la Sontag),受他款待一顿晚饭后,都生了一场病。

② [巴赫(J.S.Bach, 1685—1750),德国大音乐家,常被称为西方音乐的始祖。亨德尔(G.F.Handel, 1685—1759)——德国大音乐家。]

一个女子曾愿意委身给他),他总是防范她们,同时也就是防范自己。他的禁欲是言过其实的。[①]他在1816年写的日记中,[②] 有若干段使他嫌恶的记录,证明他有过性爱经验。然而他的爱情观念是崇高的,不能不因为让它沦为一种——用他自己的话来说——兽性的(viehisch)结合而感到可耻。结果,他把肉欲摒弃于感情生活之外。他那风韵犹存的旧情人朱丽叶塔曾经含着眼泪要委身于他,而受到他鄙视的拒绝。他要维护对她的纯洁记忆。他也要维护自己的艺术,自己的"上帝"不受亵渎……

——"假如我肯这样牺牲自己的生命力,还有什么可以献给更高贵更美好的呢?"[③]

这种精神对肉体的控制,心理和生理两个方面的坚实结构,加上有节制的生活方式,应当可以保证他的健康状况良好。骆克尔1806年看见他像一条蝾螈似的赤身戏水时说过:"你可以预言他将会活到一千岁。"[④]

---

① 然而他的好几位至友都认为他极端纯洁。德莱莎在1846年曾这样描写他的形象:"他的整个一生都是那么纯洁无瑕。"

② 他的医生贝托里尼(Bertolini)知道他的弱点,亦曾为此暗示过(贝托里尼医生1831年染霍乱,以为自己将死,故命人将手上有关贝多芬的私人文件全部烧毁)。

③ 与辛德勒的谈话录。

④ [一千岁——原文为 Methusalah,《圣经》中活到九百六十九岁的人。此处译成千岁。]

可是他在遗传方面出了问题。他很可能从母亲方面继承了易于感染结核病的体质。尽管他在心理上竭力抗拒父亲和祖母的酗酒习惯,但生理上难免受到影响。他早年患过严重的肠炎。也许还有梅毒。[①] 他视力很弱,而且耳聋。——但所有这些疾病都不是致命的;他却是死于肝硬化。此外,在最后一次患病时,有些偶然事件也带来致命的结果——首先是肋膜炎,这是某年在严寒的12月里未穿冬衣,带着盛怒,乘牛奶车从乡间回到维也纳后感染的;病情稍为好转,又因为大发脾气而引起反复……这一座建筑物确有不少裂缝,但只有一条使他的心灵受到影响——极其可怕的影响——那就是我们所知的:失聪。

---

① 由于种种顾虑,收藏在柏林的一些文件不可能发表——贝多芬寄给他的医生的一些绘图,是有关他定居维也纳初期已染上的一种病。贝多芬自己并不十分明白那是什么病。

参看 Städl. Krankenhaus Moabit - Berlin 主任医师雅各孙(Dr. Leo Jacobssohn)的文章,载《德国医学周报》(*Deutsche Medizinische Wochenschrlift Sonderafdruck*)第27号,又柏林《日报》(*Der Tag*)1919年第276号。

1800年前后，是他的起跑点——那年他30岁，但对于别的一些人可能已是终点了；那一年他已在尊贵的海顿[①]身边取得最高的地位，他的体力似乎完全无损，这一点他自己知道，并且引以为傲……既然挣脱了腐败的旧世界镣铐，既然挣脱了旧世界主子和旧世界的上帝的控制，人就得证明自己够资格，有能力保有新的自由。否则，还不如仍然戴上镣铐！……自由的人最基本的条件是力……贝多芬歌颂它。他甚至过分崇拜它。Kratt über alles!〔力高于一切！〕……甚至在尼采[②]之前，他就已经具有类似尼采的超人(Übermensch)气质。如果他的慷慨大方到达偏激的程度，那是由于他的天性如此，因为他喜欢把胜利品分给"有困难的朋友"(aux amis dans le besoin)。[③] 可是他有时也非常冷酷，甚至完全不为别人设想。我说这一点，并不针对他向所有的人，甚至身份比他低微的人乱发脾气。[④] 有时他公然宣扬所谓"强人"(Faustrecht)的道德观：

——实力是杰出人物的道德标准；这也是我的道德标准。[⑤]

---

① [海顿(F.G.Haydn, 1732—1809)——德国音乐家。]

② [尼采(F.W.Nietzsche, 1844—1900)——德国哲学家。]

③ 参看1801年6月致魏格勒的信——请注意这是在病征出现之后，这病对他性格必定有很深的影响。

④ 他对待仆人的态度是粗暴的。里斯叙述过有关荷格赛的事件。

⑤ "Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor Anderen auszeichnen, und sie ist auch die meinige."见1800年左右写给济米斯卡尔＊的信。

＊ [济米斯卡尔(Zmeskall von Domanover, 1759—1833)——维也纳宫廷书记官，业余小提琴手。]



贝多芬 30 岁时
(g. g. Neide 雕像)

他非常心高气傲:鄙视脆弱的人,鄙视无知的人,不论是平民还是贵族,也不论是爱他敬他的善良的灵魂;他一直未能彻底消除对所有人那种可怕的轻蔑。1825 年他说过这样的话:

——我们的时代需要强劲有力的精神,去鞭鞑世间所有猥琐的、心胸狭窄的、不诚实的小人。[①]

1801 年他写给友人阿门达[②]的信上,也用羞辱的语言提

① "Unter Zeitaller bedarf kräftiger Geister die diese kleinsüchtigen heimtückischen elenden Schuften von Menschenseelen geisseln."

② [阿门达(K. Amenda)——从波罗的海岸来的小提琴手。]

到一个人：

——对于他以及他那一类人，我的评价要看他们送什么给我而定。我把他们纯粹看作供我随时弹奏的乐器。

而这个人却是对他忠心耿耿至死不渝的，在贝多芬经历临终的痛苦时，他还让人把自己的病躯搬到贝多芬邻近的屋里，为的是想分担他最后日子里的恐惧。[①]

即使在最严肃认真的朋友面前，他也从不避忌而且屡次讲这种目中无人的刻薄话，这成为他的敌人不肯放过的把柄。贺尔兹 1825 年左右开始与贝多芬交好的时候，出版家史泰纳[②]曾进谗说，尽管他好意帮忙贝多芬，但贝多芬利用了他之后，就会将他抛弃，如同对待所有的"仆人"一样……贺尔兹曾把这句话转告贝多芬。

在贝多芬一生的各个时期，这种毁诟别人的行为，跟他那温暖的人性，[③] 处处显得不协调。但我们必须知道，这两股水流——深沉的爱和深沉的轻蔑——常常引起内心的冲突，而在他风华正茂的青年时期，胜利冲开了所有的水闸，轻蔑的

---

① 指济米斯卡尔。

② [史泰纳(S.A.Steiner)——维也纳出版家。]

③ "我从小就立志为受苦的人服务，一直保持这种热忱，……我从没有接受过任何报酬；我期望的只是行善带来的满足感。"(1811 年 12 月)

当他亲自体验过受难的滋味——特别是 1811—1812 年那段时期——之后，他行善的愿望更加强烈。目前它还是隐隐约约的。

洪水一泻千里。

我并非将他理想化。愿善良的灵魂宽恕我。我不过如实地写出我眼中所见……

正好在这一点上，我们意识到命运——那蕴藏着古典的崇高的命运——冲击他，正如俄狄浦斯[①]一样，袭击了他的自尊，他的元气和他最敏感之处，即他那非凡的听觉。我们不禁记起哈姆雷特的一句话：

> "…And that should teach us
> There's a divinity that shapes our ends
> Rough-hew them how we will."
> "……由此，我们应当觉悟
> 无论我们如何努力不懈，
> 命运总得由上苍安排。"[②]

隔了一个世纪，我们可以清楚地看到悲剧的真正内容！让我们匍匐礼赞："圣哉！圣哉！为你身受的苦难降福于你！为你封闭的耳朵降福于你！……"

仅有一个锤子是不够的；还得有一个铁砧。假若命运击倒一个弱者或者一个假冒的伟人，那只不过是日常琐事而说

① [俄狄浦斯(Oedipus)——希腊神话中的人物，无意中弑父，并娶生母为妻，获悉真相后，自刺双目，流放而死。]

② [见《哈姆雷特》最后一场，哈姆雷特对荷拉极(Horatio)所说。]

不上什么悲剧……可好！这一次，命运碰上了对手，他“扼住它的咽喉”①，在黑夜里顽强地搏斗，直到黎明——最后一个黎明——然后终于逝去，双肩贴着大地，但在死亡中被高举于盾牌之上；他以自己的贫困创造了富足，以自己的缺陷创造了能击碎岩石的魔杖。

让我们回到恶运降临前的关键时刻，去看看他的肖像罢。让我们仔细体会一下那雄狮般的勇士与无名的力量搏击时残忍的欢乐罢！……

这超人，头上结集着暴风雨（因为尖端触引着雷电），具有天花痘痕一般的、时代精神的特征：这是一种叛逆精神，这是大革命的火炬。它们在波恩时期已经显现。1789 年，年轻的贝多芬听过欧洛治·史耐德——后来做了莱茵河下游区域的行政官——在大学里讲课。攻占巴士底狱的消息传到波恩时，这位史耐德曾在讲坛上念了一首热情的诗，大大激发了学生们的豪情壮志。次年，“宫廷音乐家”贝多芬订购了史耐德为了迎接即将诞生的民主而向旧世界挑战的革命诗集：

> “唾弃盲从，打断愚昧的权杖，为人权而斗争，啊！贵族的仆从是办不到的！这需要宁死而不谄媚，甘贫而不做奴婢的自由灵魂……而且请记住，我不是最后一个这

---

① 见贝多芬 1801 年 11 年 16 日致魏格勒信。“Ich will dem Schicksal. in den Rachen greifen…”

样的灵魂！……”[①]

是谁说的？难道不是贝多芬？句子是史耐德写的，而贝多芬赋予血肉。这个年轻的雅各宾派[②]，把庄严的共和信仰，傲然带入维也纳上流社会的沙龙，——不错，他的政治主张后来有了改变，但他的道德观却没有动摇。——在这些地方，他自从得到最初的成就以来，一直没有把款待他的贵族放在眼内。

一个濒于灭亡的世界仪态万千！在瓦格兰响起炮声的前夜，它表现出最优美，最细致，最值得眷恋（但却不值得尊敬）的风度。它使人想起了特丽阿农[③]。可是19世纪门槛上的这些上流人物，在品味和文化素养方面，都比他们那流放的公主、[④]玛丽亚·特莉莎[⑤]的女儿不知高出多少！从来没有一个贵族阶层更热爱音乐，或更尊敬以音乐祝福尘世的人。他们似乎想借此使人宽恕其将莫扎特弃于公墓的过失。从可

① 见卡尔·尼夫（Karl Nef）《贝多芬与政治的关系》（*Beethovens Beziehungen zur Politik*）一文（载 *Sonntagsblatt der Basler Nachrichten*，1923年7月1，8，15日）。

同年，即1790年，贝多芬完成了第一部主要作品，即为约瑟夫二世之死而作的管弦乐曲，其中有独唱和合唱部分，歌颂了打倒“盲目信仰的怪物”的英勇斗争。这部作品具有法国大革命时期流行的夸张风格，但不乏伟大之处。

② ［雅各宾派——法国大革命时期的激进派。］

③ ［特丽阿农（Trianon）——法国国王路易十五送给情妇杜巴莉夫人的别墅。］

④ ［流放的公主——指玛莉·安特瓦奈特（Marie Antoinette, 1755—1793），法国国王路易十六的妻子，1792年时被投入监狱，次年上断头台。］

⑤ ［玛丽亚·特莉莎（Maria Theresa, 1717—1780）——奥地利大公爵夫人。］

怜的渥尔夫冈[①]去世到海顿去世这一段时期，维也纳贵族向艺术屈膝，向艺术家诸般奉承，以平等对待他们而感到骄傲。

1808年3月27日，是为音乐加冕的日子，标志着这种神圣奉献的最高潮。这一天，维也纳庆祝海顿76岁寿辰。最高层的贵族，由许多音乐家陪伴着，在大学门外恭候那个洛劳车轮匠[②]的儿子乘坐艾斯特哈兹亲王的马车驾临。他在欢呼声、号角声和鼓声中被引进大厅。罗布可维兹亲王、萨利埃里[③]和贝多芬上前吻他的手。艾斯特哈兹郡主和另外两位贵妇脱下袍子裹住这老人的脚，他感动得发抖。热烈的气氛，叫喊声和激动的眼泪，使《创世记》[④]的作者难以忍受。他在自己的神剧作品演奏中途，含泪离开，在大堂门口为维也纳祝福……

一年之后，拿破仑的鹰隼扑向维也纳；一息奄奄的海顿，在这沦陷的城市里带着旧世界进入坟墓。

这旧世界曾把贵族的外衣铺在艺术家的脚下，而年轻的贝多芬，也见过旧世界那亲切的笑容，但他不屑一顾；他把旧世界的外衣踏在脚底。

在多瑙河和隆河的庄稼汉当中，受到骄傲的贵族垂青而

---

① [渥尔夫冈(Wolfgang)——莫扎特的名字。]

② [洛劳(Rohrau)车轮匠——指海顿的父亲，他以修车轮为生。洛劳为奥地利小镇。]

③ [萨利埃里(Antonio Salieri, 1750—1825)——意大利音乐家，贝多芬的老师。]

④ [《创世记》(*Création*)——海顿所作的神剧。]

趁机为自己世世代代忍受耻辱进行阶级报复的，贝多芬并非头一个——最初两人是格鲁克[①] 和卢梭。“骑士格鲁克”(森林管理员的儿子）比较圆滑，应付大人物时，懂得在必要的礼貌中，混和着一些可以容许的粗暴，甚至利用粗暴作自我宣传；而怯懦的卢梭只会恭身结结巴巴，直至走下楼梯才想起应该大胆讲出的话；至于贝多芬，即使在挤满人的沙龙里，也会即时想到而且直言不讳地表示出对这个世界的轻视和侮辱。里奇诺夫斯基郡主的母亲封·顿伯爵夫人，格鲁克的朋友和莫扎特的保护人，曾经下跪求贝多芬为她演奏一曲，而贝多芬只管坐着，连站也没有站起来，就拒绝了她的恳求……[②]

正所谓“欺善怕恶”![③]……通过他,许多个世代报了仇。正如通常那样,是用了比较柔和的方式！……

里奇诺夫斯基亲王一家待他多厚啊！他们收养了这个从波恩来的野孩子,并且小心翼翼地避免损害他敏感的自尊心。郡主爱他犹如亲祖母(贝多芬自己的用词),“她简直想把他放在玻璃罩里,使他与配不起他的气息隔离”;后来,1805 年 12 月,在里奇诺夫斯基王府的晚会上,发生过这样的事:当时贝多芬的几个好朋友在设法挽救首演失败而他一直不肯修改的

---

① [格鲁克（C. W. von Gluck，1714—1787）——德国作曲家。]

② 此事系根封·伯恩哈德夫人(Mme von Bernhard)传出(参看诺尔(Nohl)和卡里歇(Kalischer)文),当时的报刊曾记此事。

③ [此处原文用了一句法国谚语的前两字 Oignez vilain——全句是 Oignez vilain, il vous poindra; Poignez vilain, il vous oindra.]

《费德里奥》[1]，身患重病的郡主，求他看在母亲份上，不要让这"伟大的作品"消失，[2] 只因有一句话似乎损害他的独立自主，贝多芬竟打碎了亲王的胸像，冲出王府，砰然一声关上大门，发誓永不再见到里奇诺夫斯基一家人！[3]

他出走后写了一封信，其中说：

"亲王，你的地位是凭偶然出生得来的，而我的地位却完全靠我自己赢得的。现在也好，将来也好，世间会有成千上万的亲王。但是在这世界上，贝多芬只有一个。"[4]

这种自傲的反叛精神，不但冲击其他阶层的人，也冲击他

---

① [《费德里奥》(*Fidelio*)——原称《费德里奥，或结婚的爱》(*Fidelio, oder Die eheliche Liebe.*)，贝多芬作的歌剧，这是贝多芬唯一一部两幕歌剧，详见本书第四章。]

② 当时在场的男高音路克尔(Roeckel)所叙述。

③ 然而他爱他们；他说过一些话，显示他心里对他们的感激，但这种感激并不授权任何人干涉他的自由。我要补充说明，对于他的保护者，他送出珍贵的酬答：献给里奇诺夫斯基亲王三首三重奏(作品 1 号)、《悲怆奏鸣曲》(作品 13 号)、《丧礼进行奏鸣曲》(作品 26 号)和《第二交响曲》；献给里奇诺夫斯基郡主《普罗米修斯》芭蕾舞剧钢琴谱；献给郡主的母亲封·顿伯爵夫人《降 B 大调三重奏》(作品 11 号)等等。

④ 见亲王的医生韦撒(Weiser)的《贝多芬》(1903 年出版)及泰耶(Thayer)的贝多芬传记。实际情形比资料所载的更暴烈，但贝多芬的朋友们设法把事情遮掩过去。魏格勒资料库中的《魏格勒和布鲁宁家族的朋友贝多芬》有 1837 年 12 月 28 日里斯致魏格勒的信，提到："假如没有奥普斯朵夫伯爵等人在场，恐怕不免发生殴斗，贝多芬已经举起一张椅子准备向里奇诺夫斯基亲王迎头痛击，因为贝多芬躲在房间里拴上门，而亲王却把门撞开。幸亏奥普斯朵夫挡在他们两人之间。"吵架的起因是贝多芬拒绝里奇诺夫斯基为他召晚宴的几个法国军官演奏。

自身阶层的人，冲击其他音乐家，冲击他自身的艺术大师，同时也冲击陈规……

——“陈规禁止这些和弦连接。”

——“没关系，我批准。”①

他拒绝盲目接受书本上的教条。他只相信自己体认过考验过的东西。他只遵守生活的直接教训。他的两位老师——阿尔勃列赫茨伯格②和萨利埃里，都承认没有教给他什么，他也从来不承认向他们学到过什么；他真正的老师是自己艰苦的经验。他是反叛的天使长。格里涅克③曾经不胜骇异地说过：

“这年轻人具有撒旦的气质！”④

别忙！圣米迦勒⑤的长矛终有一天会把藏在他身上的上帝点出来的。他拒绝向权势低头，这跟虚荣心没有关系。当

---

① 里斯的话。可是车尔尼告诉我们，安东·哈尔姆(Anton Halm)在1810年送一首奏鸣曲给贝多芬看时，对于某些不合规则的地方，曾经自我辩解说：“贝多芬你自己也常常违反规则。”贝多芬回答：“Ich darf das, Sie nicht。”(“我可以。你却不可以。”)他完全清楚自己的能力，他心中有数。况且我们必须承认，今天的“和声学家”认为他是极有节制的。

② [阿尔勃列赫茨伯格(I. G. Albrechtsberger, 1736—1809)——奥地利音乐理论家和作曲家。]

③ [格里涅克(A. J. Gelinek)——维也纳钢琴家。]

④ 据车尔尼所说。[车尔尼(Karl Czerny, 1791—1859)——奥地利钢琴家和作曲家，贝多芬的学生，李斯特的老师。]

⑤ [圣米迦勒(Saint Michel)——《圣经》中的天使长之一。]

时一般人觉得，这青年人竟自认为与歌德或海顿平起平坐，这是多么荒唐的想法。[1]然而他确实有这样的资格。

他对人骄傲，对自己却谦卑。他向车尔尼谈到自己的缺点和受到不完全的教育时说：

"我只不过有点音乐天赋罢了！"……

没有一个人像他那样工作，从最初到最后的日子不停地工作，工作得那么刻苦，那么耐心，那么不屈不挠。他在 20 岁时曾否定了一些音乐理论家，但到了 40 岁时却又回头向他们学习：他抄录金伯格[2]、伏克斯[3]、阿尔勃列赫茨伯格、土尔克[4]和小巴赫[5]的作品——这是 1809 年的事，此时他已完成了《田园交响曲》和《C 小调交响曲》。[6] 他的求知欲非常强[7]。

---

① 据赛弗列德(Ignez von Seyfried)[19 世纪 20 年代奥地利的文艺杂志主编。]

② [金伯格(J. P. Kimberger, 1721—1783)——巴赫的学生，德国音乐学家和作曲家。]

③ [伏克斯(J. J. Fux, 1660—1741)——奥地利作曲家和音乐学家。]

④ [土尔克(D. G. Türk, 1756—1813)——德国作曲家和音乐学家。]

⑤ [小巴赫——指 P. E. Bach (1714—1788)，巴赫(J. B. S. Bach)的儿子。]

⑥ 根据诺特博姆(Nottebohm)《贝多芬》一书 154 页以下的资料，他是为了他的学生鲁朵尔夫大公爵于 1809 年抄录这些对位法曲谱的。这一事实说明了前页注驳斥哈尔姆的尖锐性。拐杖对弱者有用。

⑦ 不仅在音乐方面，在与思维有关的一切方面莫不如此。我在 1927 年的《波恩贝多芬纪念刊》(*Bonn - Beethoven Festbuch de* 1927)发表过一篇文章(题为 *Fonti Fortitudinis ac Fidei*)，评述他寻求一切知识的欲望。

除了巴赫以外，任何有创造性的伟大音乐家，都比不上他那么热衷于求知，他学习的机会也比别人多，因为大公爵藏书极多，他可以看到前辈的杰作，包括 15 世纪和 16 世纪的作品。

他在去世前不久还说：

“我现在正开始学习……”

别忙！矿砂正在熔成铁。其他音乐家的竞争，以及面对听众的刺激，曾经诱发这嫉妒的求名欲望，不过那只是婴儿皮肤上的疹子。有时他的朋友提到他少年成名，他总是回答说：[1]

——“什么！胡说！我从没有想过为出名而作曲。我的心中有着不能不宣泄的东西，这才是我作曲的缘由。”

一切都要服从他内心生命中威严的声音。

每一个真正的艺术家，内心都过着梦般的生活，如同有很多支脉的地下河流一样断续流动。贝多芬这条河已经达到无与伦比的深远程度。其实早在听觉之门把他跟世界隔绝之前，就已经如此……请想想看，作品第 10 之 3 那首奏鸣曲壮丽的 D 小调忧郁慢板(Largo e mesto)——这是崇高的默想，君临生命的广漠原野及其阴影！这是一个才 26 岁青年(1796)的作品。这里已经包容了整个贝多芬……多么成熟的灵魂啊！在流丽的和声创作方面，他的发展虽然比莫扎特略

① 据车尔尼。

迟，但在内心生活、自我认识和自我节制、热情和梦想各个方面，却比莫扎特早熟得多！困苦的童年和早熟的经验，很早就培育出他的这些才能。我看见童年的贝多芬，像他隔壁的面包师常常看到的那样，在波恩一扇开向莱茵河的阁楼的窗口，双手抱着头，忘形于"美妙的沉思"。[①] 也许他心中正在吟唱着一首钢琴奏鸣曲那充满诗意的徐板(adagio)的悲哀旋律。[②]他童年时已经懂得忧郁；他写的第一封信，语调是低沉的，其中有这么一句："我觉得忧郁跟疾病几乎是一样的可恶……"[③]。不过他早年已经具有一种神奇的力量，能够用乐音把忧郁围困起来，让自己脱身。[④]

不论作为征服者或被征服者，他总是孤独的。从幼年开始，在街上也好，在沙龙里也好，他一直以一种特殊的力量使自己跟别人隔离。每当他心神不宁，恍恍惚惚的时候，封·布鲁宁夫人便会说他的"离魂病"发作了。[⑤]它后来简直形成一

---

① 见费莎(Gottfried Fischer)的记载。这文件是波恩贝多芬纪念馆的收藏品，泰耶在写传记时曾大段大段引用。

② 这段优美的徐板，最初出现于贝多芬14岁时(1785年)在波恩写成的《C大调四重奏》，后改用于作品第2之1的奏鸣曲(1795年维也纳出版)。贝多芬认为这是一首悲歌，魏格勒征得他的同意，把它写成歌曲，标题为《叹息》。见魏格勒和里斯所著《传记札记》附录。

③ 1787年9月15日致封·夏顿(von Schaden)信。

④ 上面所述作品第10之3的奏鸣曲中的忧郁慢板，据贝多芬自己说，是写"一个忧郁病患者的心境"(参阅本书专论奏鸣曲一章的分析)。又，《四重奏第六》(作品第18，1800年之前出版)中的徐板也有"忧郁"(La Malinconia)。

⑤ 他1800年致魏格勒信中说："我一直有这个毛病，告诉她，我的离魂病有时还会发作。"又，他1810年致贝丁娜的信上说，"我这样讲过吗？我一定是离魂病发作了。"

道鸿沟，他的灵魂往往潜藏其中好几个钟头甚至好几天，完全从人的视野中消失。不要把他唤回来！那很危险。离魂病人永远不会饶恕你。①

音乐在它的选民身上，培养出对于乐想的专注能力，这种纯粹欧洲式的瑜珈，具有动静自如的西方特色：因为音乐是动的结构，需要我们同时体认它每一个部分。它要求灵魂作稳定的旋转，要求清晰的目光、严峻的意志以及飞越整个梦境的自由精神。贝多芬，比起其他任何一个音乐家，都更热烈地、更固执地、更超乎凡人地拥抱他的乐想。② 贝多芬一旦发现一个乐想，便会锲而不舍地追寻下去，直到完全把它占有。什么都不能打断他的探索。③他弹奏钢琴最富有特色的连音(legato)效果，显著有别于莫扎特那种细致、清脆玲珑的指法，④ 也有别于同时代的其他钢琴家的指法，这不是没有缘

---

① 1818年替他画像的画家克罗伯(Kloeber)的札记写道："我多次看见他散步。有趣的是他会不时停下来，向上望，向下望，然后动手写起来。人们警告我切不可在这时候跟他搭讪，否则他会让你不好过。"

② 我敢说，更无情地(plus inhumaine)。我们必须小心：这就是贝多芬之谜，他的天才，甚至——是的，我相信！——他的悲剧的答案。人不能随意冒犯大自然而不受惩罚。想揭开它的秘密，就要付出代价。在本书专论贝多芬失聪的《附录一》里，读者会看到我根据马拉格(Marage)医生的诊断意见而归纳出的结论：有机体遭遇的灾变，与长期紧张的集中思考有直接关系。

③ 在讲到他年华正茂的时候，我们将又一次回到这"探索魔怪*"(毋宁说"探索恶魔")的论点。

* [魔怪即 diable，恶魔为 démon。——前一字系日常用语，后一字是神学和哲学上的用语，中译不能确切表达。]

④ 贝多芬听过莫扎特演奏之后对车尔尼说，他的指触"优美，可是支离破碎，没有连音效果。"车尔尼补充说，贝多芬弹钢琴就像弹风琴一样，连音效果特别出色。

故的。在贝多芬的思维里，一切都互相连接，而又汹涌有如激流。[1] 他控制了思想，也控制了自己。他看上去似乎是个感情冲动的人，其实谁都看不透他内心深处的思想。19 世纪开头几年，赛费里德在别人的客厅里及自己家里，都曾仔细地观察过贝多芬——他们是同一幢房子的住户——，觉得印象特别深刻的是他脸上的木无表情：

“你很难——甚至不可能从他的脸孔看出赞许或不满意的表情〔当他在听一部音乐作品时〕；他永远是那个样子，外表冷漠，似乎保留着某些意见。他的内心不停地工作；血肉的躯体像没有灵魂的大理石。”

这是另一个贝多芬，不是一般人心目中那个在暴风雨中的李尔王！[2]可是谁真正认识他？人总是轻易相信一瞬间的印象……

30 岁这一年，他精神上的各种对立因素，保持着无懈可击的平衡。他的激情在现实生活中也许备受纵容，但在艺术上却受严格的控制。

他喜欢即兴演奏。这是他跟天才中的未知因素进行肉搏的时候；潜意识力量脱缰而走，他必须制服它。擅长即兴演奏

---

① 对这种强烈的自发的冲动，我们只能归结为：他有一种主题一致的天性。这种天性，从 1791 年的 Trio 就显露出来；这种天性支配着他大部分作品，这些伟大作品完全建立在同一个主题之上。我们在下文中对此将继续探讨。

② ［李尔王(King Lear)——莎士比亚同名悲剧中的不列颠王。］

的大音乐家很多,尤其18世纪的音乐,因为关节仍很柔弱,最适宜于发挥自由创作的才能。然而刚刚让莫扎特姑息惯了的内行听众,却一致声言,没有人在这方面比得上贝多芬。他们也同意,在贝多芬整个艺术中,也没有旁的东西比得上这种前所未见的即兴作曲能力。[①]

虽则里斯和车尔尼等钢琴大师曾经描述过他源源不绝的丰富乐想,设置难题和解决难题的奇妙手法,出人意表的突袭和飞跃的激情,我们仍然不容易得到具体的概念。[②] 这些专家无论怎样警惕,仍不免像普通人一样轻易折服。据车尔尼说,贝多芬在任何地方演奏都是令人无可抗拒的,听众只能倾倒。"除了美妙新奇的乐想,他还表达了一些不寻常的东西。"阿雷斯·史路撒[③] 提到过他的"诗的激流"……贝多芬是《暴风雨》中那个魔法师。他叫地底的精灵在云端出现。[④]听众忍不住要呜咽。赖赫特简直在痛哭。所有人的眼睛都带着泪痕……

后来,演奏完了,他环顾周围的泪泉,耸肩大笑道:

---

① "没有听过贝多芬即兴演奏的人,不会知道他的天才的深度和强度。"(德·卓蒙特男爵 Baron de Trémont)

1790年或1791年听过他演奏的人说,"他弹钢琴的手法异于一般的方式。"

② 如果莫舍莱斯(Moscheles)的话可信,也许可从《合唱幻想曲》(作品第77)窥见一二。据莫舍莱斯说,他每次听这乐曲都会联想到贝多芬的即兴演奏。

③ [阿雷斯·史路撒(Aloys Schlösser)——贝多芬传记作者,该书于贝多芬去世不久出版。]

④ 据赖赫特(1808年)。

"傻子![1]……他们不是艺术家。艺术家是火造的。他们不流泪。"[2]

世人很少见到贝多芬这一面,他鄙薄多愁善感![3] 他们把橡树画成杨柳。哭泣的是听众,但他自己控制着情绪:

"别伤感!"他跟朋友史路撒分别时这样说,"人在各个方面都应当坚强勇敢。"[4]

我们不久会看到他给哥德上了一堂冷漠课![5]

他在艺术上无视摧残内心生活的折磨,这是因为他立意如此;艺术家始终是主宰,从未被苦难拖垮。他不是受过苦难作弄么?……不要紧,如今该轮到他来作弄苦难了!他把它拿在手上,他端详它。他笑了。

---

① "Narren" * (车尔尼)——

* [这是德语原用词。罗曼·罗兰特别注上,他用的法文是 Les fous。英译作 The fools.]

② 可是他随即为贝丁娜弹奏他将歌德那不朽的抒情诗谱成的不朽歌曲《别干掉啊,永恒的爱之泪》。

"Trocknet nicht, Thränen der ewigen Liebe!"

* [法译作 Ne séchez pas, larmes de l'éternel amour!]

③ 他这个人,自律极严而看不起表现出女性气质的男性,对自己的私生活十分沉默寡言——甚至最亲密的朋友也难得知道他的恋爱生活,他写给"不朽的恋人"那封唯一的情书,也是由于偶然的机会而保存下来的。对于他的艺术,他也不见得愿意和盘托出;如果他的作品过于暴露,他就会觉得嫌恶。下文我将讨论到他对《月光》奏鸣曲保持着敌意的缄默。

④ 据史路撒。

⑤ 我下面将引用最近发表的几篇论文(《欧罗巴》,1927年5月15日和6月15日),我在这些论文中研究这两个人在一起的时候,并且论证他们对事物反应如何不一样。

上面，我描绘的是1800年30岁时的一个天才。我描绘的是他不讨人欢喜的显著特征，那就是肆意运用力量——这是一种不容置疑的力量，是一个无边无涯的内海。危险的是它可能渗进骄傲和成功的沙子而消失。他胸怀中的上帝，会变成魔鬼吗？……

我说的"上帝"，并非只是象征性的语词。我们提起贝多芬时，不能不提起"上帝"：对他来说，"上帝"是最基本的现实，是真正的现实，在他的思维中无所不在。他可以用平等的身份或者主人的身份对待他，也可以把他看作不拘礼节的同伴，看作应受咒骂的暴君，①——他是"自我"的一部分，是诤友或者有错必罚的严父……（作为约翰·凡·贝多芬的儿子，从小就熟悉这种教导的价值）……不管这个跟贝多芬意见相左的人是谁，反正争执是没完没了的：这是他的家人，同在一个屋檐下，片刻也不离开。别的朋友来来去去，可他永远不走。贝多芬不断向他抱怨，责备，质问。内心独白永远双向进行。我们在贝多芬的作品里（包括最早期的）听到这些灵魂的对话。②两位一体，彼此结合着而又对抗着，议论着，争吵着，身躯贴着身躯，谁知道他们是在打架还是在拥抱？……不过两者之中只能有一个主宰。这绝不会错。

接近1800年，贝多芬承认这事实。他仍然奋力抵抗。搏

---

① "我不时诅咒造物主。"（1810年6月致魏格勒信。）

② 作品第9之3的三重奏（1796——1798）快板，第18之4的四重奏（1799——1800）第一乐章（它是《柯里奥兰》序曲的预告）以及《悲怆奏鸣曲》（1798），都是贝多芬式对话的显著例子，是渲泄激情的真正戏剧。

斗继续在进行。每一次战役之后,主宰都在灵魂上留下灼热的烙印。他要煽起火焰,他在等待着。而暂时只有他那虔诚的朋友阿门达[1] 微弱的呼息,煽起一丁点火光。可是火种和木柴都已准备停当。欠的只是风!……

风起了。

① 库尔兰的青年神学家,据贝多芬自己说,是他最亲挚的两三个朋友之一。1798 至 1799 年曾与贝多芬同住在一起。

1800至1802年间降临的灾难[①]，好比《田园交响曲》那场暴风雨，全面冲击他的生活：他的社交生活，他的恋爱，还有他的艺术——他再也看不到晴日了。各个方面都同时受到摧残。无一幸免。

首先是社交生活。对于1800年的贝多芬来说，这不是一桩小事情！

试想想看，一位艺术家，竟能在5年内写出10首钢琴奏鸣曲（其中包括《悲怆》），5首钢琴与小提琴奏鸣曲，8首三重奏，6首四重奏（扎成一束扔给罗布可维兹亲王），2首钢琴协奏曲，1首七重奏和1首小夜曲，这样的一个艺术家，其社会地位是多么荣耀！……

而且除了这些经过整整一个世纪的考验而未曾失色的名作之外，还有其他作品。试想想这青年天才注入作品里的无穷无尽的诗意和感情——典雅的旋律、风趣和幻想，迸发的激情和深沉的梦境！这正是那时代的人，特别是年轻一代人所见的一个崭新的世界[②]。恰如路易·史路撒所说，“音乐的英雄以天才解放了无垠的内在宇宙而创造了一个艺

---

① 在此之前，贝多芬的听觉是极好的。它非常的敏锐和准确——这是贝多芬的骄傲。他在1802年10月6日写的《海利根镇遗书》上提到过：“我的听觉本来十全十美，绝少音乐家具有如此完美的听觉。”

阿雷斯·魏森巴赫医生（Dr. Aloy Weissenbach）证实这一点：“导致失聪的意外发生之前，他灵敏的听觉是无可比拟的。”又说，直到1814年，贝多芬仍受不住即使是最轻微的声音。关于失聪的原因及有关争论，请参看本书附录一。

② 在关于奏鸣曲的一章里，我们会看到他所有的新作品如何受欢迎。青年音乐家暗中学习《悲怆》奏鸣曲，这是老一辈教师所禁止的。

术的新纪元。”[①]

这些钢琴曲和室内乐受到了空前的欢迎——冲动的天才难得有耐心等到完全征服了室内乐（Kammermusik）之后才向交响乐进军。[②] 还未到 30 岁，他已被公认为最伟大的键盘音乐作曲家；在其他器乐方面，也只有莫扎特和海顿能与他平起平坐。从 19 世纪最初几年开始，他的作品在德国、瑞士、苏格兰和巴黎（1803 年）演奏。到 30 岁，他已成为未来的征服者。

且让我们来看看这个征服者，看看这个 30 岁的贝多芬——伟大的演奏家，辉煌的艺术家，沙龙的雄狮罢：他吸引着年青一代，使人入迷，却并不怎么看得起这典雅、活跃而华贵的世界，虽然他需要这个世界——（自从少年时当上宫廷小乐师之后，他就一直在这个世界中生活；当他离开父亲那简陋的家，或者在维也纳凌乱的单身汉屋子里，他一心想望着的都是呼吸欧洲最贵族的气息，并且要享受它的香醇）。受到好心肠的里奇诺夫斯基郡主耐心教导过礼仪的贝多芬，一面摆出鄙屑流行时尚的神气，一面却戴着雪白的三层领巾，昂然环顾睥睨四周反应而洋洋自得（尽管心中也不无焦灼）[③]，这个跳舞的贝多芬(怎样跳法?)，这个骑马的贝多芬

---

① “Der Tonheros, dessen Genius durch die Entfesselung der inneren Unendlichkeit eine neue Kunstaera geschaffen hat…”

② 这是说，公开进军。我们现在知道，贝多芬发表《第一交响曲》之前，曾经花了 10 年至 15 年时间，暗中在其他曲式方面作过探索。

③ 参看史坦豪塞(Steinhauser)1801 年所作的画像。

(这一头可怜的动物啊!)[1],把迷人的风趣,响亮的笑声[2],生活的喜悦,隐藏的高雅(藏得很深,但无可置疑),表现在醉人的作品里,例如波恩时期的《小贵族舞剧》(*Ritter Ballet*)(1791),《小夜曲》(*Serenade*)(1796),精致的 *Vieni Amore* 变奏曲(1791),《俄罗斯舞变奏曲》(1795——1797),*La Molinare* 变奏曲(1795),几首活泼的日耳曼舞曲(1795——1797),充满青春喜悦的圆舞曲和田园舞曲。[3]……别误认他是个孤僻的人!他跟社会也许有冲突,但他离不开社会。这一事实,证明他后来被迫脱离社交生活要付出多大的代价!

但此刻他受社会宠爱。他是社会的宠儿。不过这个贫穷的年轻平民,明白这宠爱是多么靠不住,也明白其中含有多少善意或恶意的反讽成分——这个多疑的乡下青年心里这样想,而他并没有想错;他知道这些高贵的仰慕者永远在窥探他的粗野,他的傻气,他的弱点;而且不管他们今天多么喜欢他,明天却可能一翻脸就把他推开(这一类朋友,难道我们还见得少吗!)。请注意,他从不花心思去取悦他们:他不取悦任何人。他的天性办不到,他宁死不肯歪曲真理。他有不少忠实的朋友,不消说,也有仇人,包括被他触怒而心怀嫉妒的竞争

---

① 布朗尼伯爵送过一匹马给他。贝多芬骑过几回,就把此事忘记了。据里斯说,这匹马后来被他的仆人偷走。

② “那时候他跟别人谈话是坦率的,不计较的。碰到不高兴的事情会恣意嘲笑……大多数是笑自己的念头,那是没有人知道的秘密。他常常突然发笑,别人很少知道发笑的原因。”(赛费里德)

③ 参看本书附录二,贝多芬1800年谈话本。

者，被他作弄过的演奏家，还有记恨的作曲家[1]，被他浇过冷水的庸才，甚至他不肯刻意恭维的年轻艺术家。如果有人送来一些乏味的作品请他评议，他会毫不留情；他也不懂得耍手段去拉拢阿谀奉承的门徒（他最多只有一两个专业的学生）[2]。他比谁都更受不了“亲爱的老师”这样的称呼……

他独自个儿在走钢丝，下面有无数睁大了眼睛等着瞧他失足的人们。只要自己有健全的体力，他什么也不怕。一个人对付一群人！这念头反而叫他高兴，反正他不会晕眩。……可是，今天，被命运狠狠地击伤了之后，该怎样啊？……想想看，走钢丝的人突然觉得晕眩了！怎么办？难道承认自己看不清楚吗？他咬紧牙龈，只要眼睛还看到一线光明，一定要向前走去。

黑夜的临近，更加激发了他创作的热狂……

这同时也激发了爱情。

贝多芬是个恋爱迷。从少年时起，直到接近最后的日子，

---

① 一个例子。按照里斯回忆关于贝多芬跟史泰贝尔特（Steinbelt）即兴双重奏的故事。后者作的一首五重奏正要演奏，贝多芬走向钢琴，他却随便拿着大提琴的乐谱，把乐谱倒放在那里，用一只手指弹奏最初几个小节中一个无甚意义的主题，随后就开始即兴作曲。史泰贝尔特盛怒之下退场，以后永远不原谅他。

② 他不喜欢收学生。

爱情的火焰从未停止过燃烧。他的一位好友告诉我们:“他无时不在谈恋爱。”漂亮的脸孔往往使他情不自禁。[①] ——不错,这些火焰却没有一次烧得长久:一朵火焰烧起,另一朵火焰就熄灭。(他甚至夸口说,最长也不过7个月!……)然而这只是爱情的外壳。外壳中另有圣洁的激情,在心灵上永远留下“悲哀的欢乐”(Wonne der Wehmut),留下了流血不止的伤口。也有一些“小友”。[②] 有跟他谈情说爱的女人。也有“不朽的恋人”。……对于像贝多芬这样的人,这种爱跟另一种爱之间,往往很难划分界限。不止一次,闹着玩的调情变成认真的恋爱……

各种各样的风流韵事,都发生于世纪初年,接近他被顽疾禁锢之前。每天他在维也纳的沙龙里,受着成群的少女包围,其中有些是他的学生——他从不拒绝这类学生!——每个人都向他献殷勤。……初看可能难以置信,但我们必须坚持这是事实!他是个风云人物,1801年3月26日[③],在宫廷剧院上演的新芭蕾舞剧《普罗米修斯的创造》[④],就是他为维加诺(Vigano)和卡辛蒂尼(Casentini)写的。

众所触目的演奏家和艺术家,在每个时代都能吸引女性,

---

① 据里斯。

② 安德列·德·哈维西一本著作的书名。但是对贝多芬两个平凡而亲密的女友(即冯·布伦斯维克女伯爵约瑟芬和德莱莎)来说,这称呼并不妥贴。

请参看本书附录三。

③ [正确日期应为28日。]

④ [“Die Geschöpfe des Prometheus”,作品43号]

而贝多芬对她们永远具有某种魅力。[1]乍一望去，他给人的印象也许是腼腆而平凡，第一次接触也许很不愉快，可是只要他一开始讲话或者略为微笑一下，便足以使她们每个人——轻佻的或严肃的，浪漫的或好奇的——倾倒。然后她们会发觉他的嘴唇线条柔美[2]，牙齿闪闪发亮，[3] 漂亮的眼睛会说话，反映出千变万化的表情：高雅，温和，狂野，愤怒，或凶猛。[4] 不错，是她们在嘲笑他[5]，在他身上找笑话寻开心：这是她们的自卫手段，因为他是个危险人物；在小小的心灵战役中，她们必须占些优势。这些美丽富有的贵族少女，当然不会让这探险越过客厅调情的范围。没有人会责怪她们！奇怪的倒是她们之中，有不少人真正动了情。拉·马拉(La Mara)和 A·哈维

---

① 他的世交和挚友斯蒂芬·冯·布鲁宁对他的妻子——她表示不明白贝多芬何以能吸引这么些女性——说："但他永远情场得意！"(见盖哈德·冯·布鲁宁 *Aus dem Schwarzspanierhause* 一书，1874 年版)

② "优雅"(Zierlich)——慕勒(Müller)1820 年说。"线条柔和高贵的嘴唇"——本尼迪克特(Benedict)1823 年这样说。一张历尽沧桑的脸，配上漂亮的嘴巴，也是米拉波的魅力的秘密之一。我在上文曾将贝多芬与他相比。

③ "雪白"(Schneeweissen)——这是史路撒在 1822 年说的。要注意，这是描写晚年的贝多芬，已年过 50，健康状况不好，而且不修边幅。

④ 慕勒的话，这是在德莱莎·布伦斯维克(1845 年 8 月 26 日编写)之后很久写的——年轻的特力基女伯爵夏洛蒂·冯·布伦斯维克，1807 年 3 月写信给她的两个姊姊，提到受一个眼睛漂亮而且早熟聪明的匈牙利 10 岁男孩所吸引，忽然作出意料不到的比较："他的容貌极像贝多芬，目光同样有着丰富和活泼的表情；你在他的眼中可以看见天才。"(见拉·马拉 La Mara，《贝多芬与布伦斯维克家族》)

⑤ 但布伦斯维克姊妹们不在此列。在她们的书信和日记里，提到贝多芬时绝无任何讽刺或刻薄的话，我对此印象特深，尤其因为他的外表很容易引起别人的嘲讽或(更难堪的)怜悯。

西(A.de Havesy)出版的这些女士们的书简[1] 提到贝多芬时，常常说他"是个天使！……"即使在取笑他的时候，她们的想像有时也不免对他过分地关注。她们带他去游匈牙利的堡垒；月下花前，喁喁细语，甚至亲吻——也许还有随风而逝的山盟海誓(可是我们在《月光奏鸣曲》终章的激动急板中，听到一阵灼热的风吹过！……)。

从 1799 年到 1801 年之间，贝多芬开始跟布伦斯维克和顾伊齐阿蒂两个家族亲密来往[2]。他一个接一个地，几乎同时爱上了三个表姊妹：特茜（特丽斯），琵比（约瑟芬）和朱丽叶塔（她们的年龄依次是 25 岁，21 岁和 16 岁）。这是些怀春的任性女郎——美丽轻浮的朱丽叶塔，迷人而温柔高傲的约瑟芬（当时是这三人中最真心爱他的）以及严肃的(虽不至于像后来那么严肃！）久久犹疑不决而郁郁寡欢的特丽斯。布伦斯维克也都尽心回报他的感情。朱丽叶塔击败了她的情敌，她触发了贝多芬狂烈的热情。不过 11 年后致"不朽的恋人"那封信，却不是写给她的。[3]然而 1801 年 11 月的时候，她是"一个可爱的女郎，一个小妖女"(ein liebes, zaulerisches Mädchen)，她俘掳了贝多芬的心，贝多芬也相信

---

① 见 *Beethoven, vie intime*, 1926。

② 结交布伦斯维克姊妹是在 1799 年，邂逅朱丽叶塔在 1800 年夏天。请参阅本书附录三。

③ 今日似乎已可证实，这些著名的信件写于 1812 年，就贝多芬而言，朱丽叶塔已不在考虑范围之内。(请参阅我在《音乐评论》(*Revue Musicale*)1927 年 10 月份发表的《致"不朽的恋人"的信》一文，论及创作《第七交响曲》的特普列兹(Teplitz)时期那一段。)

得到她的爱。[1] 自从他被"失聪的魔影"[2]缠身以来，只有她能够为他驱散他周围的愁云惨雾，可惜，唉，后来却让它冲击得更凶！

正是由于感觉到灾祸逼近——可怕的残疾快不能掩饰了！——他也感觉到飞向一个女性寻求庇护的需要。如今已不仅仅是恋爱问题，而是婚姻问题。[3]从这时直到1816年，他不断地希望——也不断地失望。这个可怜的人，眼见火光逐渐熄灭，想找到一只忠实的援手。然而谁会向他伸出手呢？曾经吸引过他的任何一个女性，都不会。……就算不计较她们的等级观念——即使她们自己不介意，家人也会提醒她们——他怎能供得起她们？[4] 病发之前，他没有为将来作过任何打算。目前，他作曲的收入很少，又不计较收取学费，只靠着有伤自尊心的临时恩俸过日子。如果想积钱，他早就该去

---

① "她爱我，我也爱她。"(Die mich liebt und die ich liebe)，见1801年11月16日致魏格勒信。这一段韵事大概由1801年6月维持到初冬(参阅附录三)。

② "你不会相信，过去两年我的生活多么凄惨，变成怎样的一片沙漠，无论到什么地方，可恶的听觉都像一个不息的冤魂。"(1801年11月16日致魏格勒信。)

③ "我第一次觉得婚姻可以使我快乐。"(1801年11月16日致魏格勒信。)早在1798年，他曾经动过结婚的念头，并且向格雷特里*的"泽米尔"*——当时受聘于维也纳宫廷剧院的美丽的波恩女歌唱家玛格达琳·威尔曼(Magdalene Willmann)求过婚。她拒绝了他，因为"他那么丑，而且疯疯癫癫"。次年，她嫁给了更符合她的审美和实际要求的另一个追求者。

*[Gretry, A.E. Modeste(1741—1813)，比利时作曲家。*Zémire*，格雷特里所作四幕喜剧。]

④ 布伦斯维克和茱丽齐阿底两家都不富裕。朱丽叶塔一生在窘境中挣扎，用尽千方百计才能维持生活。布伦斯维克家虽有广大的领地，收入却不稳定，而且女孩子得不到什么好处。她们出嫁之前，靠母亲过活(德莱莎终身不嫁)，而母亲只维护她们的兄弟。最初出嫁的约瑟芬，因讼事而耗尽了财产。

德国和欧洲各地巡回演奏。他有过这种想法。[1]但是耳朵聋得那么快,以致于他一想到这念头也会难过……

朱丽叶塔没有等他。她嫁给了一个音乐家(什么音乐家呀!)——一个见惯世面的人,票友,眉清目秀,自命为艺术家的花花公子,完全不知道粗浅的作品与天才创作之间的巨大差别。——这是双重的侮辱!——这是 20 岁的小伙子,加连伯格伯爵,他在 1802 年冬天的一次管弦乐演奏会上,竟然狂妄地把剽窃莫扎特和凯鲁比尼[2]的作品硬凑成的序曲,并排放在贝多芬的交响曲之旁。更有甚者,朱丽叶塔也不比他了解这两者的天渊之别。[3] 她在 1803 年 11 月 3 日出嫁,正是贝多芬把哀伤的作品第 27 号之 2 的《幻想曲风奏鸣曲》(《月光》)[4] "献给年轻的女伯爵"一年半之后。梦破灭得很快,这阕奏鸣曲所流露的也是悲愤多于热恋。就在这首不朽的颂歌完成后 6 个月,贝多芬在绝望中写下了《海利根镇遗书》(1802

---

① "如果没有听觉问题,我现在应该已走遍半个世界了。我应该这样做。"(致魏格勒信,年月同上。)

② [凯鲁比尼(M. L. Cherubini, 1760——1842)——意大利作曲家。]

③ "罗伯特伯爵把他的作品寄给你,这是他在孤独中花了好多小时写成的,这种情形已见惯了!他正在考虑离开祖国,永不回来;命运带引他去那不勒斯,远离人群,找寻在这里得不到的幸福。想到他年轻时誓言献给祖国的热情,竟要在异乡的土地开花,不禁黯然!"(朱丽叶塔 1803 年 8 月 2 日写给德莱莎的信,见拉·马拉《贝多芬与布伦斯维克家族》。海维西引用这封信时误以为写于 1800 年。参阅附录三。)

她在同一封信内奚落贝多芬,将贝多芬与罗伯特·加连伯格伯爵比较,朱丽叶塔毫不怀疑:怀才不遇的是罗伯特。

④ 这首奏鸣曲在 1801 年至 1802 年冬末之间(1802 年 2 月或 3 月)出版,因此必定是致魏格勒信提到的"可爱的小妖女"之后不久写成的。

年 10 月 6 日)。

有些传记作者喜欢教训他们的主人翁。贝多芬也不能幸免。泰耶及其德国的后继者在他们的巨型专题著作中[①],竭力要证明贝多芬的一切不幸,都属于咎由自取——几乎包括他的失聪在内!

一点也不错:他的罪过是不懂得如何去迎合人世的规范。

传记家同时也竭力去证明,据说就整体而论,他还不算太不快乐!

这同样也是对的:这个不幸的人,心中总是充满着交响曲的欢乐……

可是,用笑声作为反证,去否定他的愁苦,那只能显出他们既不理解什么是伟大,更不理解什么是最基本的人性。这些迂腐的学究,只会查找档案,而忘记了从人的本身去追溯他的生活,历史落在这些人手里,实在没有什么信义可言!……我不想说不公平的话。他们以蚂蚁般的耐劲,搜集积累成一

---

① 泰耶 * 的《贝多芬传》(由戴特斯 * 和里曼 * 续完),于 1866 至 1917 年出版,全书五卷。

* [泰耶(A. W. Thayer, 1817——1897),美国音乐著述家,《贝多芬传》第 1—3 卷和第 4 卷(一部分)的作者。]

[戴特斯(H. Deiters, 1833—1907)——德国音乐著述家。]

[里曼(K. W. Riemann, 1849——1919)——德国音乐著述家。]

[泰耶的书有福士(Elliot Forbes)改编增订的英文版,书名为 *Thayer's Life of Beethoven*。不分卷,共 40 章,9 个附录。美国普林斯顿大学出版社 1967 年改订版。]

个资料的宝藏，我们对此实在感激不尽；与此同时，他们那优良的音乐家血液，也不时发光发热，促使他们敬重艺术的完美。然而他们的生活是多么贫困啊！而生活对于他们又永远是多么难解的一个谜！他们对心理学一窍不通，完全想像不出英雄人物的真正分量。他们用普通人的尺度去量他——他们是对的——但他们毕竟错了！他们就是根据这种尺度，宣称这座大山不均衡。这是因为他们在山脚观望。反过来，大山也有权谴责他们太过"小器"(Kleinlichkeit)，而这正是贝多芬深恶痛绝的小器，有一次他生气时就曾用这个语词批评他的一位好朋友。

他的一切都是"过分"的，否则贝多芬就不成其为贝多芬！我不赞美他。我不谴责他。我要描绘出"整个"的他。谁要是想了解贝多芬，必须包容他那些构成巨大均衡的各种极端的对比。贝多芬确实能够同时感受到悲哀与欢乐——至少在他年轻时能够如此。这两种感受并不互相排斥。这是他的"电化天才"[①] 的两极。这是他使自己惊人的生命力发电或充电的途经。他最大的特点，不是爱和感受痛苦的巨大魄力，而是自然的弹性。关于这一点，1802 年的危机，是最好的例证。

贝多芬倒在地上。所有人从内心发出的绝望喊叫，再没有比他的遗书(终于没有寄出)更悲痛。他躺在地上。像神话

---

① 他自己这样对贝丁娜说的，贝丁娜在 1810 年 5 月 28 日写给歌德的一封信里复述了这话。"电化"一词，经常用以表达精神的潜意识和天才的爆发。请参看我的《歌德与贝多芬》一文(载《欧罗巴》1927 年 4 月 15 日，5 月 15 日两期)。

中的巨人提坦[①]一样，却又一跃而起，生成十倍的力量。……

"不，我绝不忍让！……"

命运扼住他的咽喉……

"你决不能叫我屈服……"

对这样的性格，过度的苦难反而会产生有利的反应。他的力量会随着敌手的力量而增强。当跌倒的人爬起来稳稳站住时，他已经不仅仅是一个人：他成为《英雄》进行中的大军。[②]

---

① ［提坦(Titan)——希腊神话中的巨人。］

② 海利根镇危机发生于10月。他在11月里写的信表明他已重新活过来，几乎是生气勃勃，惯常的高谈阔论充满乡下人的幽默。

第 II 章

《英　雄》

伟大的生命，在6月的盛年，会出现蓬勃如春的丰饶时光，这时精神的液汁，会迸裂树皮，从日出到日落，整棵树又开花又结果，是翅膀也是歌。受禁闭的力量，悲与喜的精灵，万物的妖魅，以及创造欲的强烈冲击，沿着时间的水闸那狭窄的渠道涌现，且从“存在”的熔炉中，喷射出“神”之洪流，未知的“我”。在这样的时刻，一切困厄，疾病和最疼痛的伤口，无不来帮助水流获得解放。苦难的尖锄，穿刺了灵魂，造成一个喷火口。灵魂的破裂是精神的陶醉。谁能说这两者互相否定或互相矛盾？两者合而为一。这是天才的律动。只要他的力量继续增强，并驾而行的欢乐与悲哀会推动他向前；他将它们编入队伍，受他的驱策。路是他决定的。他的精力有如泉涌。但他控制着它们。他召集它们，指挥它们，去远征内在的世界。

我并非搬弄文墨！这些形象只是一种反映，是火的影子在路上跳舞。让我们走进这熔铁厂去吧！让我们看看，是否有一种拿破仑式的意志能够更成功地驾御一座白热的熔岩！贝多芬的一生，本来就极不平常，而这3年更是独一无二的时期。它配得上“英雄”这标题。这是雅典娜，在这座火山里面，



《英雄》交响曲封面

赛可洛普正在为阿喀里斯铸造盾牌[①]。

我们听得到锤子的每一声敲击。难得的好运气为我们保存了贝多芬在 1801 年秋天到 1804 年春天那一段时间内所有的草稿本。[②] 有些音乐家不信任诗人的音乐见解，我希望下文能向他们证明，这诗人下笔之前，曾经用眼睛观察过。他一路上甚至见到，评论过贝多芬的好些音乐家，无论其议论属于赞扬或者贬抑，却未曾专心一志地听过他的音乐，否则他们的

---

① [雅典娜(Etna)——欧洲最大的火山。

赛可洛普(Cyclopes)——希腊神话中的独眼巨人，善于铸造。

阿喀里斯(Achilles)——希腊神话中的铜皮铁骨英雄。]

② 《英雄》的草稿在柏林国家图书馆(Staatsbibliothek de Berlin)。我们现在能见到 40 册贝多芬草稿本，时间由 1798 至 1827 年，其中缺 1805 至 1808 年这 3 年的。收藏草稿本名单，见勃朗斯坦(Josef Bernstein)的书《贝多芬的莱奥娜拉序曲》(*Beethovens Leonora – Ouvertüren, Breitkopf*, 1927)。诺特波姆[M. G. Notterbolm, 1817—1882, 德国音乐史家]是第一个研究这些草稿本的著者，他的四本书已成为经典之作：

1. Ein Skizzenbuch von Beethoven beschneiben und in Auszügen dargestellt, 1865。1801 年 10 月至 1802 年 5 月的草稿，包括作品 31 号的几首奏鸣曲和第二交响曲。

2. Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803, in Auszügen dangestellt, 1880。1802 年 10 月至 1804 年 4 月，包括《英雄》、《华尔斯坦》奏鸣曲、《菲德里奥》最初几场，和第五交响曲的初稿。

3. Beethoveniana, Aufsätze und Mitteilungen, 1872。

4. Zweite Beethoveniana(遗作), 1887。保罗·米斯(Paul Mies)在他出色的著作 *Die Bedeutung der Skizzen Beethoven zur Erkenntnis seines Stiles*(Breitkopt, 1927)中利用这些资料去研究贝多芬创作过程的规律。勃朗斯坦在他上述著作中提到诺特波姆的贡献，同时也怀疑后者有时对草稿颇为武断的结论和诠释；勃朗斯坦要求将草稿全部出版，尤其希望照原手迹复制。

判断怎么会犯下如此难以置信的错误:竟然把罗马殿堂的建筑大师,具有发号施令的意志和坚定崇高理性的统帅,看成一个浪漫的无政府主义者,看成一个伤感病患者!

自从1802年夏天开始,他就住在海利根镇郊外的小山丘上一所农家大房子里,极目远眺,望得见多瑙河和无垠的平原,地平线上是喀尔巴阡山林的蓝带……

"Laudeturque domus, longos quae prospicit agros!"①

他裹在原野的静寂中。因为史密特医生劝他尽量珍重他的听觉;而他也不想别人知道他有这样的残疾。他独自与自己的精灵相处——被弃的爱情、希望、悲伤,所有内心声音的大合奏。夏天,当希望还未消逝时,树木开出了青春与欢乐之花。他刚刚完成了《第二交响曲》。②

---

① [大意是一所农家大房子面对着一望无际的田野]

② 并不像泰耶为支持自己的论点而暗示的那样在《遗嘱》时期完成。1802年10月危机之前的主要作品,大概的编年次序是:贝多芬在1801年写成作品23号和24号的两首小提琴奏鸣曲,作品24号的几首钢琴奏鸣曲(内有《葬礼进行曲》)、作品25号第一及第二两首钢琴奏鸣曲(《幻想曲风》的奏鸣曲,其中第二首《月光》在1802年3月出版),作品28号(《田园》)和作品29号的五重奏。

1801至1802年冬天写成的作品,包括献给亚历山大大帝的三首小提琴奏鸣曲、作品31号的三首钢琴奏鸣曲、作品34号的一个主题的六首F大调变奏曲、作品51号第二首的G大调回旋曲(本来为朱丽叶塔而作,事实上这乐曲比《月光》奏鸣曲更符合她的形象)、作品33号的七首《小品曲》(Bagatelles)和圣乐剧《橄榄山》。第二交响曲要求更长时间的专心创作,完成时是1802年夏天。

多么神奇的丰收!这样的一个春天怎能抹杀?

然而10月终于来了——那冷澈了太阳的10月，那冷澈了原野，冷澈了血液的10月……

“在可爱的夏日里支持我的、高尚的勇气，已经一去不复返了！……”①

如今是坟墓般的寒冷和萎逝的气息。在海利根镇那所孤独的房子里，在没有阳光的日子里，贝多芬从心底绞出了死亡的呼号。一份悲哀的遗嘱，那被枷锁困住了的普罗米修斯的呻吟，越过了一个战斗和革命的世纪，在我们上空缭绕，却仍然震撼着人类的心灵！②

这个处在临终痛苦中的人，听到对他自己呼号的回应吗？……

从周围的林木深处，未来的《田园（交响曲）》，③ 在十月的雨中睡眠，而《英雄（交响曲）》则以神秘的号声，回应了《遗嘱》的哀鸣……“起来吧，拉撒路！”……④



① 1802年10月10日《遗嘱》。

② 贝多芬在1802年10月6日和10日写给他的两个兄弟的信是大家熟悉的，没有抄出的必要。原信存于汉堡的国家图书馆。

③ 草稿本里有《田园》的一个主题，出现在《英雄》与《华尔斯坦》草稿之间。

④ [《圣经》里的人物，死去4天之后得耶稣拯救复活。]

里斯告诉我们，贝多芬在海利根镇写作了《英雄(交响曲)》——他真正的意思是指构思和着手创作。贝多芬是11月回到维也纳的。可见这巨著的最初构想，显然是在遗嘱作出后第二天便已形成。说不定这遗书最后一行——向幸福告别[①]——的墨迹未干，生命的精神便已奋力推倒墓碑，而刚刚击中他的雷电也反弹回去了。

诺特博姆认为草稿本最初几页是在10月里写的。[②]前面几页有《英雄》第一乐章、第二乐章和第四乐章的未定稿；后面是第一乐章第一乐节四段很长的草稿，每版另附有若干修订；跟着又是若干小段——然后是其余部分。脑海中充满了内心的视像。贝多芬没有歇过一刻，他一口气将作品写成。

然而，这铁砧经过多少次敲击啊，冒出了多少火星啊！

我们看见，第一段长草稿一下子就画出了第一乐章第一乐节的整个构图，挖出了河床，以稳重的粗线条勾出了高山和轮廓。旋律的巅峰，光与暗的交替，连绵的变调——这第一笔投射出伟大的英雄主题，同时在第五小节呈

---

① “我的心已经长久没有真正的欢乐的回响！神啊，什么时候，什么时候我才能在大自然和人的庙堂再度感触到它？永远不再？不！那太凄惨了。”(《遗嘱》结语)

② 它们都是用墨水写的，因此必定是在冬天写于室内。

现出哀叹的下降：



……当无形的主宰发出命令，号召向庄严的定命前进时，困惑的灵魂却仍踟蹰不前！……

它以白昼的光芒，照亮了"十月之夜"，而贝多芬那流着血的心，就在这个晚上的雷声中，接到了英雄的任命，他感到了一阵晕眩，他动摇起来了……然而汹涌的洪水，再度支配了他并且把他卷走：



就这样，贝多芬在这最初的一瞬间，得到了启示，完整地领悟出乐章第一乐节的冲力和整体气氛。不过，虽然这巨型机器已经装上了主要的配件，并且已经纳入轨道，前半的主题和主要动机亦已开始移动，但是其余部分却尚未找到，第一乐节的后半还在迷雾中，甚至在前半，作者的心也同样被浓雾所笼罩！到达30小节之前，他慢下来，不是因为失去了方向，而是因为要缓一口气；他反反复复，陷入了泥泞，然后猛然停止；再举步时，他以惯用的符号

Vi－de （放空［随意］）

指示英雄前进，以第一本题的变异引出阔步的雄壮动机：



4

后面一段草稿完成了整个构图，以若干切分法处理，点染出攀登巅峰时肌腱收缩和手指紧握的特色：



5

后来，显然由于要珍惜素材，他把这活跃的动机，保留给第二乐节的战斗。可是在第一乐节第 25 和 26 两小节里，他用切分的 sforzati（特强音）筑成三重障碍，英雄的行程在这里骤然被截住，但它以青春的锐气进逼，冲破了阻力，加强了无往而不胜的效果：



6

第一乐节还有些附带的动机：第一段是温和的哀叹，最初只是隐约可闻，而且忽又中断：



7

好像森林中一只小鸟在悲鸣……然后蹒跚地站起来，摸索着向前：首先找到的是它正要找的节奏：



然后找到了路：



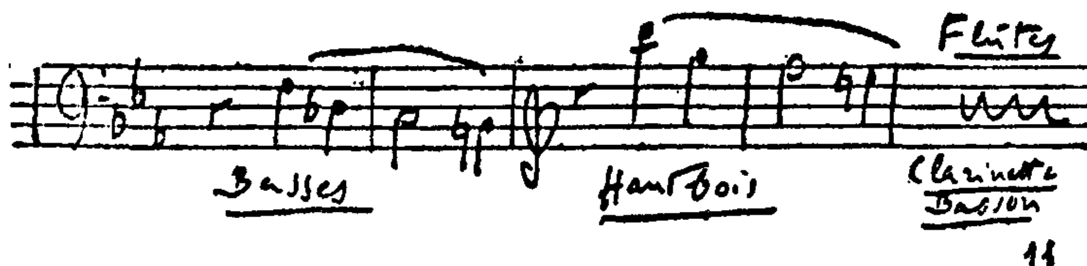
不过后来又在犹疑中迷失，终于再度发现而坚定前行。

另一个动机，一开始就具有骑兵队的气势：



而且对照全部草稿，始终未经修改。不过在决定最后的形式之前，肯定曾经刻意梳刷过！谁知道贝多芬从意象中涂掉多少不必要的挥拳踢脚！有些时候，第二次稿原想解脱前一次稿的羁绊，结果反而更加缠夹不清；艺术家要经历过严厉的批判和强烈的紧张，才能在最后的草稿中，画出广阔而有克制的

无瑕线条。这场斗争特别吃力，因为写出富于启示的起句以后，贝多芬就直捣乐章纷乱的中心，一丝一丝地抽出那最细致的表达方式，试看下面的一段：



他费尽力气要完成第一乐节的结尾，一次一次从头开始而寸步难移，被某些平庸混浊的和弦胶粘住，然后才忽然从恶梦中醒过来。

至于第二乐节——有名的 Durchführung［展开部］[①] ——，谁又说得清它经历过多少日以继夜、一周复一周的战斗？……这儿是音乐的奥斯特列兹[②]，这儿在征服一个帝国。其实贝多芬的征战比拿破仑的征战还要长。他需要更长的时间才能达到目的；因为指挥官是他自己单独一个，而军队也只是他自己单独一人。

我想对那些不十分熟悉音乐术语的读者，讲讲奏鸣曲或交响曲的展开部是什么意思。

---

① 通常称为“展开部”，我觉得不够妥贴，稍嫌浅薄。我们稍后会看到贝多芬“展开部”的真实性质。

② ［Austerlitz——1805 年拿破仑在此地击败奥地利与俄罗斯大军，世称“三皇战役”。］

它意味着一个“中间王国”——它是各主题的最初呈现(和反复)与最后再现之间的一个中段。创作的想像力,就在这个部分,全力改造已呈现的动机,以20种不同的方式将它们变换和结合。自从《英雄交响曲》问世以来,它已经成为天才的特别领地(可惜这片领地往往没有领主!),作曲家在自己思维宇宙的最中心生活着和活动着,就恰如上帝以世界的物质原料,造出浮动的悬空结构一样。

贝多芬的前辈们,差不多都把这一部分,看做命题呈现和总结之间的一种论证过渡;他们利用它来表现主题辩证的优秀技巧——(不过他们总是小心翼翼,因为那是一个讲究修饰的时代)。莫扎特的展开部,长度从来不会超过第一乐节的三分之二,通常保持在三分之一左右。[①] 贝多芬一直谨守先例。然而到《英雄交响曲》,却突然冲破了传统:展开部竟比第一乐节长了三分之二——超过第一乐节那147小节,达到250小节之多。[②]

理论上说,这么一来就会造成不均衡,就会使最初呈现的主题(论辩的主体)失落于展开(假使这里可以用“展开”这个语词的话)的雄辩中。可是实际上并不这样。事实上,百多年来,这部交响曲的效果——它对于曾先后在这音之河岸边徘

---

① 海顿的展开部有时与第一部分相等,有一次甚至较长。

② 他后来写的交响曲,展开部虽然大致都与第一部同样短,但一直未能再达到《英雄》那么庞大的比例。阿尔弗列·罗伦兹(Alfred Lorenz)统计过第四至第九各交响曲第一部分与展开部的比例:第四交响曲——154小节比152小节;第五交响曲——124小节比123小节;第六交响曲——138小节比140小节;第七交响曲——114小节比97小节;第八交响曲——103小节比86小节;第九交响曲——150小节比141小节。

徊的亿万人所显示的王国威严,正好来自这样一个非同寻常的展开部分。评论家们对这一奇异现象,也不得不惊叹不已。我们见到了一个空前巨大的音乐结构难题,居然得到了成功的解答——这是一种"新技巧"(ars nova),错落、凝炼、千变万化而又坚定不移,一如哥特式穹顶;同样的错综复杂在几何学的严格控制下伸展,数字的科学(本能的还是有意识的?)控制着想像力如醉如痴的嬉戏。

现在,我们马上就要研究这纪念碑式作品质量的和谐以及支壁的均衡了;但是,它最初在贝多芬心里形成概念时,究竟是怎么样的一种形式呢?

从草稿看来,他勾勒出这部分的设计图之前,就已经确定了变化的方向——未有线条,却先有了色彩——以及一段柔美抒情插曲的调子:



而且,一旦着手为这尚未完全成形的构想画出轮廓之际,他就同时决定了使用那些著名的不协和音——蓦然从浓雾里唤起了中心主题的头两小节,稍稍悬留了一会儿,然后穿出了云层:



这一段神奇的再现(第三乐节),对于人的耳朵来说,总是无例外地产生了诧异的效果,许多内行的听众甚至以为演奏错了,或者演奏得神不守舍,而其实在乐章的初稿里,一早就特意地安插好了,甚至是其他一切尚未决定时,这就已经被决定了。[①] 而且在随后雕塑刻画各种“形态”的过程中,同样的构想始终保持不变。

由此,我们可以看见这第一次铸成品,有两个主要元素:

(1)显示水流斜度及方向的变调;

(2)急流,涡流——防波堤。

这就是全部。

现在,应当听凭意志去探索土地的形势了!

所谓意志,就第二流的艺术家而言,是清醒地应用的、不冷不热的理性,但对贝多芬,则永远跟第一灵感一样,甚或显得更加天才横溢。下文我也许还有机会指出,[②] 他在未曾现身于自己眼前的时候,也并不知道潜存在下意识中的天才,究竟具有怎么样的本质,这样的现身,是在铁锹凿击岩石,粗糙的碎片飞向四周的时候发生的,是在铁锹插入埋藏着意念的泥土的时候发生的。他大汗淋漓地挖掘出来的,可正是他自己。模糊而强力的本能,知道该朝什么地方走。他的心神也知道正在挖掘的隧道该走哪个方向。可是它不知道山腹为它保存着怎样的惊喜,也不知道会找到什么资源,碰到什么障

---

① 上述结构见于草稿本开头(第 4 页)。参阅诺特波姆的著作(1924 年再版本第 28 页)。

② 我准备另写一文,专门分析控制创作的潜意识。

碍;而天才的生命力,却会把这些障碍改造成为坚强的元素。

第二乐节有数不清的草稿,说明他以怎样的执着和严格的自我批评精神,艰苦地,一层一层叠成这巨大的作品。他赋予这个任务的是韵律跟数目的对立,质感和色感的对立,以及烘托效果、衬托主要重音、析离高贵凝炼的轮廓线条等等奇妙的意识。……由此构成了大踏步行进的戏剧性效果,它似乎不断沿着crescendo[渐强]向上攀登,在快要跨越整个世界的时候,却突然崩塌成为废墟,让路给遽然出现的夕阳,晚霞照映着瓦砾中那喘息着的、遍体鳞伤的巨人。在细语呢喃的寂静中,在死亡的边沿,从瓦砾底下以最浓重的线条,透出了英雄主题意外的呼唤,重新组织行动,并且很快就带来了胜利①。……

曾经有两个人企图探索这庞大建筑物的奥秘:一个是莱茨顿特列,他写了一部《音乐形态学》(*Musikalischen Formenlehre*),还有一个是罗伦兹,他写了一篇深入分析的著作。②他们注意到了决定展开部哥特结构的各部分之间的数字关系,对此他们都大感惊讶。罗伦兹得到下列四组数字

一　54　小节

二　64　小节

三　54　小节

四　60　小节

---

① 大约在第340小节至第400小节。

② 见所辑《新贝多芬年报》(Neues Beethoven Jahrbuch; herausg. v. Adolf Sandberger 1924).题为 *Worauf beruht die bekannte Wirkung der Durchführung im I. Eroicasatze. Eine Untersuchung*(关于《英雄交响曲》展开部的研究)。

第一组和第二组形成了相反的对称——主题和对偶;第三组和第四组则产生综合的效果。而展开部本身就是一首完整的奏鸣曲,是交响乐中一首完整的交响曲。

此外,如果我们依照指示复奏快板(allegro)的第一乐节,那么三个乐节(第一乐节加反复、展开部以及有锦上添花的结句〔coda〕的最后乐节)就呈现出使人讶异的均衡:

298—250—294

当然,贝多芬并没有用绳子量过这比例!这是他的本能在思维的黑夜里完成的。而我们所佩服不已的也正是这一点。

让我们不要忘记,在这方面贝多芬没有先例可循。他发现了一个新世界。他发见了他自己!《英雄交响曲》是哥伦布最先到达未知大陆的那艘帆船——一种新风格,日后历史将公平地给他命名为第一个探险者。可是,难道有别的探险者对未知的发现,表示过同样的信念,对着眼前完全不知分量和范围的工作,表示过同样的自信吗?我们今日只看到成果,我们不再追究草稿显示出来的费力的摸索,也不再想想那发烧、受苦的孤独者狂热的工作了;米开朗琪罗把自己拴在西斯丁教堂[①]屋顶之下,他把自己锁在房间里,直至完全解决了自己提出的数目与形式问题,并以意志使它屈服。不过,由于辉煌的成就,那悬岩的众多因子的均衡与对称,我们仅模糊体会到

① 〔梵蒂冈的一座教堂,其壁画为米开朗琪罗所设计。〕

战斗的勇猛激烈，而这正是他使人迷醉的原因。奇怪的是，既然《英雄交响曲》是贝多芬最新颖的作品，应该需要最长时间去理解，但事实上它很快就成为他最受人欣赏的作品。①

我知道，败落的"精英分子"会鄙视自己永远得不到世人这样的欢迎，他们却只去挑眼，找出平庸的痕迹。不消说，如果一件作品受人喜爱的代价，却是降低自己的水准，去迁就庸俗的低级趣味，我们当然会同样鄙视它。可是，在平凡的表层下，如果艺术家有力量探索生命的一般规律以及灵魂的主要节奏，则个人天才的杰作，会不自觉地成为全人类的自然表现。我敢说，这种统一是地球上所能到达的最高谐和。贝多芬的《英雄交响曲》达到了这样的境界。像他所崇拜的格鲁克那样，②他可以随心所欲，为那凭着大革命和帝国战争，建立了了解群众的统治的新世纪率先造出一座巍峨无比的模型，

---

① 同样受欢迎的《第五交响曲》各部分的比例更为严密准确。

Ⅰ.124×2；

Ⅱ.123；

Ⅲ.126+129

② 他用钢琴弹奏格鲁克* 的总谱，可谓出神入化。"他弹奏亨德尔*，格鲁克的总谱和巴赫的的赋格曲，手法是无可比拟的；他给亨德尔和格鲁克的音乐注入了完美的和谐以及一种赋予新形式的精神。"车尔尼* 又告诉我们，1805 年法国占领维也纳时，有"几个喜爱音乐的军官和将领"探访过贝多芬，他为他们根据总谱弹奏出《伊菲姬尼在匈里德》*，他们唱独唱和合唱，"唱得还算不错。"这次集会以后，车尔尼再根据总谱"照我听他弹的那样"写成钢琴曲。因此，这份钢琴曲对我们特别有价值。

* ［格鲁克（C. Gluck，1714—1787），德国作曲家。亨德尔（G. Händel，1685—1759），出生于德国的英籍作曲家。车尔尼（K. Czerny，1791—1857），定居奥地利的捷克作曲家及钢琴家，受教于贝多芬。*Iphigémie en Tauride* 是格鲁克所作三幕歌剧。］

无论在数目、精神和理想各个方面，都配得上千万广大的群众；——然而格鲁克却缺少贝多芬那些源源不绝地奔流的灵感。他没有扬弃伟大的先行者的路线——海顿和莫扎特不久之前小心翼翼地缔造成功的奏鸣曲形式；但是他要求这种形式的结构，必须符合他宽阔的肩膀，必须符合他那藏着整个世界的心跳的结实的胸膛。罗马帝国的建筑大师将旧时用于小建筑物的圆顶和穹门拆下来，作更宽广的组合，他也一样，他是他们行列中的一员。早在1808年，贝多芬的四重奏，已经使赖赫特联想到米开朗琪罗如何将布路尼勒斯奇[①]小圆顶抬上阿格列柏帝王的圣贤庙。不过在巨匠米开朗琪罗辉煌的心智中，线条是枯燥、冷酷而抽象的，而贝多芬的线条却永远丰满、充实和润泽，犹如哥特式大门前的树干一样，注满春天的气息。一切有血有肉。开头是两个冲裂了河堤的雄壮和弦：



按照贝多芬的习惯，这两个和弦很可能是在全曲作完之后才加上去的，就仿佛是全部意志与最高信条的一种肯定——hoc

① ［布路尼勒斯奇（F.Brunnelleschi，1379—1446），意大利建筑师。］

volo, sic jubec:[①]从这里开始,河水奔腾,直泻往海湾,什么也阻挡不住。

上面要说明的,是创作精神在第一乐章结构方面某些隐秘的道路,现在且让我向你们提出我臆设的解说罢!对于你们职业音乐家,一切解说都被你们嗤之以鼻。可是,你们的作品,必须能使听众觉得,它的节奏与乐音所织成的纤维,是一张紧密相连的感情的网,否则就没有人要听。而且你们(或者你们当中那些能够超过匠人低水平的人)如果不是动用了整个生命的力量,动用了所有的意念和感情(即使是不自觉地!)去创作,也不会写出足以留传后世的东西。因此,在看过这艺术品,在抚摩过它的赤裸的躯体之后(或者说……之前?),让我们要求梦见它的权利罢。梦中常常有启示,闭着眼睛会看得更清楚……

首先,让我们把作品的标题衍生的单纯拟人论点从路上清除掉,这标题——波拿巴(Bonaparte)[②]!——是贝多芬最初写在封面上而后来被他抹掉的。[③]对于像贝多芬那样的心灵,全然贯注于它自身、它的情操、它的战斗和它的上帝之中的心灵,外间世界不过是内在戏剧的反映、回声和象征罢了。

---

① [拉丁谚语。"这就是意志,这就是命令",法国人理解为"我是意志,我即发令。"]

② [波拿巴——拿破仑(Napoléon Bonaparte,1769—1821),1804年称皇帝,至1814年,征战南北,由胜利走向失败。1814年被流放,一年后卷土重来,又被击败,再度流放至去世。]

③ Sinfonia grande, 1804, im August. Geschrieben auf Bonaparte.

而且，贝多芬也看不见其他生命的实象：因为他自己的生命太广阔了。对于他来说，它是一切事物的尺度，他把它投射于一切事物。有些艺术家，例如莫扎特和海顿，并不像他那么自我中心，倒有闲心去观看外间世界。莫扎特容忍别的灵魂；海顿的观察十分锐利，待人接物不拘小节。贝多芬却难得离开自己，不过这"自我"也就是一个宇宙。他所见的外间大自然，会立即跟它混合，并且失去本身的特点而承受了贝多芬天地的形象和气味。就贝多芬而论，模仿(无论如何这总是艺术家的基本本能之一，是艺术家吸收营养的源泉)是一种非常贫弱的官能，或者说，贝多芬观察事物那种经常偏颇、激烈、充满沉重的内在生命的目光，奇妙地使这种本能变了质。假使他当时想到波拿巴，那是因为孤独驱使他向身边的人群找寻一张脸孔，能像镜子一样反映出他那无所不在的自我。然而这假设模型的一个动作，猛然毁掉了他的幻象：盛怒的贝多芬撕掉了波拿巴的名字！至于汉斯·冯·贝洛[①]妄自把俾斯麦(Bismarck)的名字跟《英雄交响曲》挂钩(在当时的情况下固然更加荒唐)，那其实也不过是五十步笑百步罢了！任何人都可以轻松轻松，玩一玩这种无聊的索隐游戏，就如同年轻的哈姆雷特在波罗的海云层上冒失地嘲笑波罗纽斯[②]一样。事实上，贝多芬的每一部交响曲，每一首作品，都只带着一个名字：

---

① [贝洛(Hans von Bülow, 1830—1894)——德国音乐家。]

② [波罗纽斯(Polonius)——莎士比亚悲剧《哈姆雷特》中丹麦王的宠臣，一个可笑的悲剧性人物。]

贝多芬。[①]

雄视整部交响曲的伟大动机：

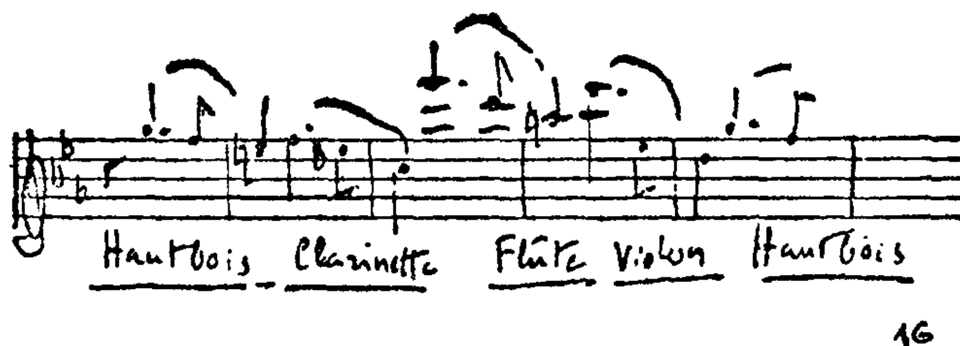


它代表着一种人格。不管它是人，还是一种意念；是本能朦胧的声音，或者清晰的意志，对我们又有什么分别呢？它活着，它动着。谁能怀疑它的存在？它向前走，单纯而正直；从第一步开始，已经打上了命运的烙印，一直向前，除了预定的终点之外，不知有其他目标。接受了命令的灵魂，在第5小节[②]俯伏于重压之下。但这重压就是它的生命，是它本体的一部分；它叹了一口气，把它抬起，委身随水而流。克服了第一个障碍(第25至27小节)，使它认识到自己的力量；它跟必须执行的任务汇合成一体。听到那一声洪亮的招呼“喂！”(第35

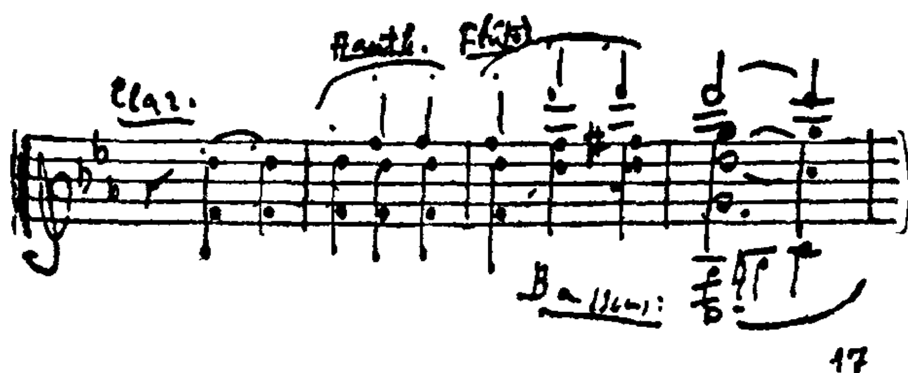
① 只有少数几首(下面我会指明)似乎染上他所爱的一些人的色彩，她们的馨香一时曾围绕在他身旁(例如题献给玛莉·冯·俄杜迪女伯爵的作品70号另两首三重奏)。可是这馨香给他一口气就吹散了。

② 主题的第5小节，即乐章的第7小节。

至 45 小节），温柔疲倦的心，报以歉意的回答：



（双簧管、单簧管、横笛和小提琴交替作出。）俄顷之间，心灵被意志征服（第 55 小节以下）。两个灵魂的搏斗，挥鞭舞剑（第 65 小节以下）。浩瀚的动机慢慢地抬头，分化为细碎小片，似乎想藉此找寻一条通路。然而总是遇到烦人的心事和烦恼的哀号（第 83 小节以下）：



它止步，然后它回头，它反复。不规则和弦猛然砍下（第 123 小节以下）：



这是失败的供状，是放弃温情，放弃憧憬（Sehnsucht）的声明(第 132 小节以下)。快板的第一乐节，结束于一个流着血的伤口，一个刺痛的、残酷的和弦：



精神再度投入战斗，似乎迷失了道路。第一场仗(未曾完结的)的对手是爱的自我和意志的自我，在黑夜的田野所围绕着的海利根镇一所房子中进行。

在第二乐节(展开部)，灵魂的战场渐渐伸展到跟宇宙同样宽广，壁画变得异常巨大。寓言中被砍成几段的巨人战士，会像大洪水前的蜥蜴一样，长出新的臂膀；意志的主题也再度扑向火焰，敲击铁砧，裂成碎片，伸张，膨胀。这是贝多芬对贝婷娜说的，梦呓似的话：

“我看见它飞起，我看见它消失在混乱的印象中；我追上去，我再紧紧抓住它，我再也不能跟它分离，我让它繁衍，一阵阵痉挛，一个变调又一个变调……”

无数的主题，在无涯无际的原野上扩散成为大军；它调动着精壮的展开部队。洪水一波继一波汹涌，但时时有哀歌的小岛，像丛树一般，耸现于激流之上。虽然有巨人铁匠竭力尝试去熔接对立的动机，意志的语言仍未能完全胜利。它枉然在一瞬间(第 302 至 303 小节)找到壮阔的大调八度音程：



它再度跌倒，落入小调，站起来，又跌倒，它枉然想攀登仙山(第 341 小节至 370 小节)……摔落深渊，埋在地底。



战士喘着气，企图站起来，但业已精疲力竭；生命的节奏断了，似乎快要消失了……我们已经听不见——(弦线在静寂中哑然颤动)——然后，动脉中灼热的血在嗡嗡发声……紫色

薄雾的帷幕移动时，突然听到命运的 pianissimo（微弱的）号召：



22

英雄行动的动机，在喇叭声中从死亡的深渊中升起……

整个管弦乐队跳起来对它表示欢迎。它是生命的复活。整个灵魂的部队向着预定目标前进。第三乐节开始了。保留给这一乐节的是胜利凯旋。天才的神来之笔，瓦格纳在《帕西法尔》[①]中似乎引用过这种手法[②] ——先用喇叭预告胜利，随后守着动机不让它中断，横笛神妙地把它延留了五个小节（由

---

① [《帕西法尔》(*Parsifal*)——瓦格纳创作的歌剧，这个人就是传说中找寻耶稣在最后的晚餐中所用圣杯的人物。]

② 据罗伦兹(Alfred Lorenz)所说。

降 E 转入 F 大调，再转入降 D)：



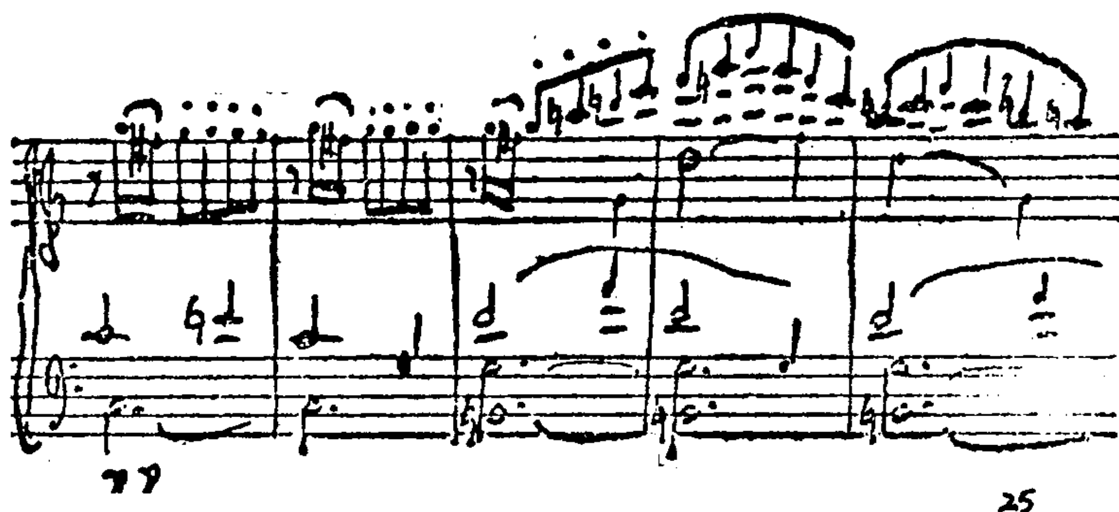
第三乐节，是前面两个乐节的综合，浓缩了刚刚演出的乐剧，使它重现。但它并不限于传统的单纯重复。它不断地拖延尾声！马拉美[①]说，瓦格纳的《阿美利加一百周年进行曲》是整个埃及王朝的行进。而《英雄交响曲》第一乐章的结句却是灵魂的大军，踏遍整个大地之前誓不停止。精灵最后一次召唤，把前两个乐节孤立的瞬间，作出庄严的总结，从搏斗的最高潮，降落到低语的静默(第 568 至 570 小节)：



这最后一次，已非不可抗拒的前进命令。最先再现的主

① ［马拉美(S. Mallarme, 1842—1898)——法国诗人。］

题——行动的动机——环绕在舞蹈之中：



再没有哀伤，再没有懊悔！甚至哀诉和悲歌，也卷入了壮丽的圆环；而庄严的游行，变成狂欢，英雄的拳头一举，喜气洋洋的人群便开始跳舞了。

在缓慢的柔板(adagio assai)声中，英雄死了——但他从没有像此刻那么活着。他的灵魂飞翔在人类抬着的灵柩上空。[①]

---

① 读者也许会让我叙述我做过的一个梦！这是一个专心想写史诗的诗人的梦：

文艺复兴时期，在意大利某一个广场上，送葬行列随着肃穆的进行曲在移动。哀悼的人群尾随着英雄的灵柩。做梦的人看见了死者。并且发现自己就是死者。他躺在棺材里，同时又在人群的赞美歌声里，在棺材之上和晴朗的天空中飘荡——幻见者跟幻象之间，受歌颂的英雄跟颂歌之间的合一，在《英雄交响曲》缓慢的柔板中实现了。

一阕《葬礼进行曲》……在英雄崇拜的时代，当然是陈腔滥调了！但是，请看贝多芬如何化腐朽为神奇！他把内心深处的语音和赤裸裸的灵魂——他的天才——注入其中。(而他在1803年还不至于像在1817年以后那样鄙弃"修辞"，不过他的"修辞"无一语不发自心坎。)我认为，那柔美如歌(dolce cantando)的大调一段，是最接近希腊悲剧的挽歌合唱的近代诗篇：它具有索福克勒斯[1]和谐的雅致，天生的高贵气派，完美与平静的忧郁。转入小调的反复，则是另一种格调的奇异展开，肃穆、错杂而近乎莎士比亚式，有意想不到的、引人入胜的神来之笔。挽歌变成叙事史诗。在莱茵河上游的森林中，齐格菲[2]的尸骸，在战盾上高高举起。(如果没有贝多芬，《众神的黄昏》[3]的丧礼场面恐怕写不出来。)极弱的结句，变成从忧伤深渊升起来的、无力的低语。

我们不如再看一次草稿本……请准备迎接意外的惊讶罢！……如果有什么句子似乎是一气呵成，如果有什么艺术品使人觉得不能有另一种写法，如果说亘古以来，所有字眼语调只不过是其中一部分而不能作丝毫更改的话——这就是《葬礼进行曲》的主动机。可是，草稿本却显示了贝多芬流过血，流过泪，然后慢慢地将它写成。第一段草

---

① [索福克勒斯(Sophocles，公元前456—前406)，古希腊三大悲剧诗人之一。]

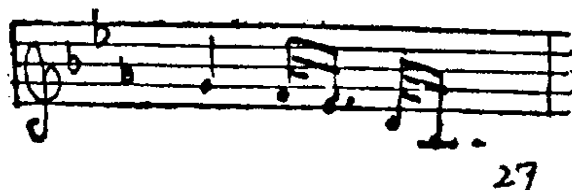
② [《齐格菲》(*Siegfried*)——瓦格纳的三幕歌剧。齐格菲是德国民间史诗中的英雄人物。]

③ [《众神的黄昏》(*Gotterdämmerung*)——瓦格纳的三幕歌剧。]

稿很平凡：



正如诺特博姆所说，贝多芬竟要一个一个小节地征服这旋律。不，简直是一个一个音符，一个一个重音地征服。他时而碰到这进行曲突出的下行线：



时而发现乐句或乐句片段的流动强音。每一个小节都变成修订和改写的大集会：



（乐谱接上页）



28

“展开部”的赋格曲是老早就见到，而且确定了的，中间乐节的大调调性也是这样。不过他考虑过几个主题。他脑中只有一团未成形的星云及其螺旋形线条，并没有清晰的结构概念；他还要在瞭望台上花好几个夜晚，才看得清楚云翳最中心的轮廓。愈接近乐章的结尾，云翳就愈浓。到了最后的一段，竟有8个完全不同的草稿。从粗糙铺张的初稿来看：



29

谁想得到贝多芬最后一刻蓦然发现的那动人的结尾？难道这真的是努力的成果，而非天才的收获，就像那些辛勤工作而对天才大都不甚了了的人，想叫自己相信的那样？其实辛勤的工作，这本来就是天才——不满足于现状的天才，不断检验每次不充分的尝试，追查问题的根源，而每一次都从矿石中检出所需要而且知道确实存在的纯金属。因为这8个草稿，这8种形式，正是从那儿的表层或里层挖掘出来的。但是天才一定要挖到岩床才肯停止，而天才最明显的标志，是能够清楚地判断各个意念之间的相对价值。经过无数次的尝试，他发现的竟是最初而非最后的意念，是他自己的意念，是他自己切身感受的直接表现，是他被后天积累的平庸、冷漠的传统，和累赘的沉淀隔离了的原发力量的直接表现。贝多芬的天才，在潜伏的“Melieur”[更好][①] 直觉里，在蕴藏着灵感的这种神妙金属的精神深处。

他的进程却不是胡乱进行的。在潜意识的地下层，他的意志永远在掌握着、控制着。他对史路撒描述了挖掘工作之后说：

> “然后我脑子里开始计划其中的山川丘壑……我知道自己要什么，所以中心意念永远不迷失……”[②]

---

① 即 Meilleur(更好些)——贝多芬习惯在自己惬意的草稿上写上这个字，但写作 Mellieur。

② “Dann aber beginnt in meinem Kopfe die Verarbeitung in die Enge, Höhe und Tiefe … Und da ich mir bewusst bin, was ich will, so verlässt mich die Zugrundeliegende Idee niemals…”(1822)

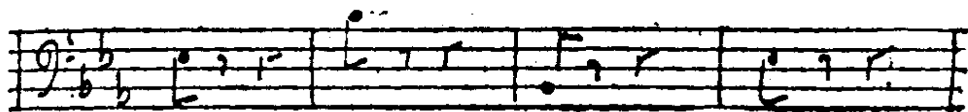
可是，最好的意念有时会比他的估计出现得更早，而且形式亦非他始料所及。这样的意外在 1802 至 1803 年间尤其常见，那个时期内向的冲击赋予他新的生命，使他的存在和风格都发生了急剧的变化。《英雄交响曲》第三乐章是一个突出的例子，他开首用梅奴哀舞曲形式（"M.am Ende Coda fremde St."〔stretta?〕），一直延续到中间乐段（旧式的中间乐段[trio]）以外。然后突然转回梅奴哀时，他写出——



这里，他的笔滑了一下。他写上："急板"（presto）……梅奴哀那隆重的优雅仪态全给忘掉了！他发现了谐谑曲充满着美感的急流！

这部交响曲的最后乐章，所花时间最少，因为主题已经选定，大部分草稿都用对位法处理。不过我们不该忘记，其

实他开始写这部交响曲时，就已经作成了主题。请看下面的动机：



这动机其实来自三首较早期的作品，其间贝多芬有充分的时间发现它的性格。这三首作品的先后层次，显示出贝多芬最初并没有认出它的性格。

这个动机，最初用于芭蕾舞剧《普罗米修斯》的单人舞和华丽的对舞（1801 年 3 月），[①] ——再用于对舞（1801 年年底）[②]，然后又用于作品第 35 号《变奏曲》（1802 年春）[③] ——在创作《英雄交响曲》时，它在贝多芬心目中依然只供古典乐曲变奏之用；开始写这首沙龙作品时，他计划的无疑是某种形式的最后奔驰，有如在《普罗米修斯》里面一样。但是在处理过程中，在用种种光与影尝试配合的过程中，他见到它的灵魂深处若干隐秘面——挽歌式的，阴森的，英雄的特质。在第

---

① 在 1800 年的草稿本（1927 年版）里，我们看得出这个主题早已盘旋在贝多芬脑际，奇怪的是，它的草稿紧接在作品第 27 号第 1 的《幻想曲风奏鸣曲》草稿（活泼快速的第四乐章）之后；二者之间当初被忽略的本质上的相似，现在变得显明了，同时亦表露了创作它们之时的心态。

② 1803 年出版的《管弦乐对舞曲 12 首》中的第 7 首，无作品编号（1868 年版，诺特博姆编音乐主题目录，137 页）。

③ 芭蕾舞剧《普罗米修斯的生民》中一个主题的《变奏与赋格》（降 E 大调），题献给摩里兹·里奇诺夫斯基伯爵。

15首变奏的广板中,他不知不觉地写出了戏剧性的史诗场面。结句(coda)已经宣布了英雄的死亡:势不能以普通的方式结束!终章是一阕赋格曲,带着战斗的气息。这部交响曲在发芽。到达目的地之后,贝多芬沿着旧路回头走;这时他才发觉自己一直在搬弄的主题那真正的本性——四根擎天柱!……伟大的建筑师看出它可能遮盖的广大空间。——于是,他用它作交响曲最后乐章的地基,把变奏部分扩张到空前的规模;而通过对位法的处理,更把它穿插入雄伟的哥特模框中。

主旋律的真正意义,迟迟未能被领会,促使我们面对创作中潜意识的一种现象。关于这一点,我在评论亨德尔时已经多次提到过。而天才在音乐家中表现得特别显著。创造出旋律的鲜花而不能体会其全部意义,在亨德尔是司空见惯,在贝多芬则亦屡见不鲜(下面我还会加以说明)……(我仿佛听见审美学家大声嚷道,"难道一朵花也有意义么?"……我回答,有的,从科学的角度,即是说,从真理的角度,亦即是说,归根结蒂从艺术本身的角度看,是有意义的:因为真与美的结合,构成了美的意识——而美则由此得以完整。)……且莫管这些审美学家们,让我们回头再来看创造者。贝多芬和亨德尔,都不知道这花属于什么树,也不知花中孕育着什么果。他们匆匆采撷,因此往往把它派上错误的用途。由是他们的本能始终未得到满足;因为在往后的日子里,他们再三再四捡起同一个主题,搜索新的意义,搜索更适合于它潜质的处理方法。亨德尔和贝多

芬，直到暮年[①]，才学会魔法的咒语，有好几次，终于把乐句变换了一下，已定的形式便因新的腔调而显示出光辉。

如果我们想对贝多芬那不幸的世界作出评价，并且估量他的意志跟不幸抗衡时所获得的新力量，最好回顾一下从1801年的《普罗米修斯》攀上1804年《英雄交响曲》所经历过的道路！我们在《普罗米修斯》本体中，看到了后来第三和第六这两部交响曲最有名的篇章——《田园》中的暴风雨[②]，《英雄》中的终章。[③] 多么美妙的草稿呵！……可这些草稿只不过是玩具。天才可以随意把它捡起，或者将它抛下。那么，在1800年的情况下，玩具和玩者会怎样？请听听《普罗米修斯》里面松弛、油滑而冗长的舞曲。如果没有遭受不幸的折磨，它们的作者可能变成(谁说得准？)20年后自己深恶痛绝的那种人：一个罗西尼，更脑满肠肥、更粗壮、更类似鲁本兹！[④]……(而如今的世界里——谁知道？——也许认为这不算什么损失哩！)

---

① 关于亨德尔，我写的传记(阿尔坎版144—146页)1915年5月及7月发表于S.I.M.(关于亨德尔作品的抄袭)，我曾经分析过他的天才的创作历程。有些旋律在他有生之年一直沉睡，写成之后隔上二三十年才发现它们真正的意义是何等丰满完美。

至于贝多芬，我们必须研究一下他某些有名的主题(例如《欢乐颂》)由成长至开花的神秘过程。

作品第111号奏鸣曲第一段快板的浩瀚主题，在1801至1802年的草稿本(早了20年！)里，本来是作品第30号第1首小提琴奏鸣曲一段行板的初稿。

② 紧随在序曲后面的引子(不太快的快板)。

③ 芭蕾舞的终章(小快板)。

④ [罗西尼(G.A.Rosini, 1792—1868)——意大利作曲家。写过多部歌剧。]
[鲁本兹(P.A.Rubens, 1875—1917)——英国作曲家。]

现在，且让我们享受一下这锻炉的成品罢——须知命运以灾难锻炼出贝多芬的伟大，并且使我们受益不浅：诡异的谐谑曲，奉献给欢乐和自由的终章，节日的庆典，昂扬的舞曲和进行曲，欢笑的溪涧，这些变奏曲不尽的涟漪！……在这中间，英雄再度出现——开头的动机，生命的主宰，最初不知不觉，此刻达到了目标，贝多芬常常在信中提到的目标，即"Vollendung"(完善，完美)。……然而死亡也同时再现——胜利的背面就是死亡。这一回，胜利否定了死亡。死亡的声音被欢乐的笑声掩没，消失在摧毁了巴斯底狱并且跃过坟场的革命群众的洪流中……

"Et tout cela, c'est toi, mon enfant! …"

[这全在你之中，这就是你，我的孩子！……]

这大军，这勇敢的冲锋，这灾难，这胜利，这坟场，这竞技……这全在你之中。这就是你。……

可是，它们全部加起来，还填不满这自我宇宙！

贝多芬用来铸造《英雄交响曲》的铁砧，在这些超人的日

子里，还飞出了另外十颗行星的火花：

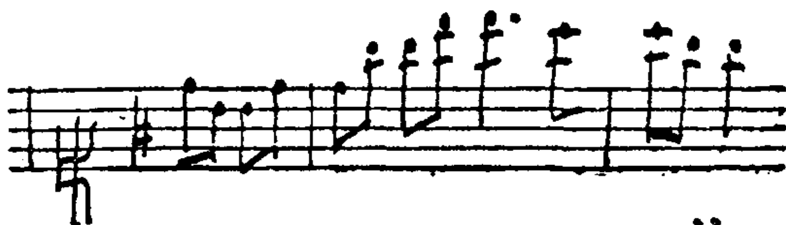
《田园交响曲》：



（乡村节日里低音大提琴那激昂的动机①）

《莱奥那拉》：

（销魂的二重唱）



（接着是这部歌剧头五首歌）

《黎明（Aurore）②奏鸣曲》，（作品第 53 号）

（草稿修改得像《英雄》一样多，也像这部交响曲似的，它看起来似乎是自发的朝气蓬勃——稍后讨论奏鸣曲时，我们就会明白——，其实是经过无数琢磨的，长时间劳动的成果）；

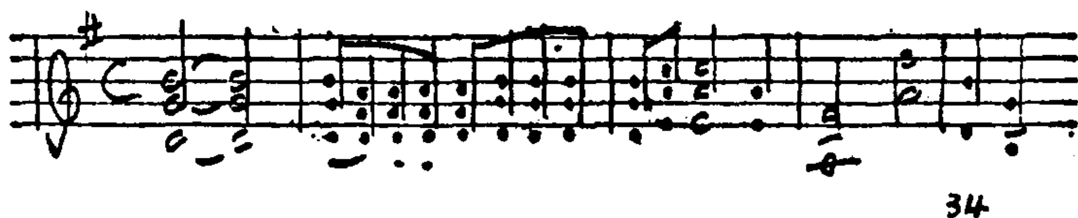
---

① 还有“小溪细语”的一些片断，以及（使人想起了达·芬奇 * 的 *Trattato della Piffura*）所写的“溪流越壮，声音越低沉”。这里提到的草稿，都在《英雄》的草稿本里。

* ［达·芬奇（Leonardo da Vinci，1452—1519）——意大利文艺复兴时期最优秀的巨匠之一。］

② ［法国人把《华尔斯坦（Waldstein）奏鸣曲》（作品第 53 号）称为《黎明奏鸣曲》。］

《G 大调第四首钢琴协奏曲》(作品第 58 号)的起句：



《C 小调交响曲》中的谐谑曲(像眼镜蛇一样，突然猛力缠蜷，伸延)：①



同时，命运已在敲门！②



我还没有提到各类作品的无数草稿——《陆军进行曲》变奏曲，小品，歌谣(包括著名的格雷特赞美诗)，卡农，钢琴练习曲，行板，小快板等等……还不止此！还有已经有了计划却始

① 跟在后面的“三声中段”(trio)草稿转为大调。

② 随后是第一乐章结构的初稿。

终腾不出时间来写的一些大型作品[1]:两部不为人知的交响曲,——其中一部称为《欢悦交响曲》(*lustige Sinfonia*),一部弥撒曲……最后还有封底内页写着作品第47号《克罗采奏鸣曲》的标题(可见此时只有意念):"Sonata scritta in un stilo brillante(以闪光的匕首写出的奏鸣曲[这几个字涂掉])molto concertante, quasi come d'un concerto(非常和谐,类似协奏曲)。"

所有这些,都是在1802年10月至1804年4月之间写出的!……有如火焰的喷射,有如群星殒落在夜空,有如上帝的爆破,从本体中撕裂出众多的星星!多么美妙的仲夏夜呵!……

我们注意到,随着创作节奏的加速,表现欢乐的作品也加大了比例:《田园》,《黎明》,光辉灿烂的协奏曲,《欢悦交响曲》……如果说,创作的第一原则好比一个伤口,那么,由伤口流出血液,无疑就是至上的欢乐。即使付出受难的代价,创作仍然是一种欢乐。至于其他一切,完全不足道……

① 诺特波姆在他对草稿本简洁的评论中,分辨出有三十多首声乐曲和五十首器乐曲(包括交响曲和奏鸣曲),是贝多芬已记下了乐思的,但一直没有完成。

多年以后[1]，贝多芬九部交响曲已完成了八部，诗人克科斯朵夫·古夫纳问他最喜欢的是哪一部，贝多芬毫不迟疑地回答：

——《英雄》。

——我还以为是C小调[2]那一部呢……

——不，不！是《英雄》！

百多年后的今天，我们的想法也跟他一样。而在贝多芬的作品中，它本身是个奇迹。他后来或许走得更远，但是他再也没有跨出那么阔的一步了。它是音乐中的大吉日。它打开了一个新纪元。

---

① 指1817年。

② [指《第五(命运)交响曲》。贝多芬九部交响曲依次为第一(C调)，第二(D调)，第三(E^b调)，第四(B^b调)，第五(C小调)，第六(F调)，第七(A调)，第八(F调)，第九(D小调)。]

第 Ⅲ 章

《热　情》[1]

就在1804那一年[2],《英雄交响曲》完成后的夏日,有一天贝多芬跟里斯在杜伯灵散步,不断哼着《热情奏鸣曲》的终章。此时,他在钢琴音乐方面获得的胜利,可与他在管弦乐方面刚刚取得的成就比美。

---

① 我把这一章的标题定为《热情》,因为这首曲子是他最初23首奏鸣曲中最顶尖的作品。它是耸立在阿尔卑斯山脉的布朗峰。* 但在攀登峰顶之前,我建议先探索整条山脉。

* [布朗峰(Mont-Blanc)——海拔4807米,是全欧洲最高的山峰。]

② 根据里斯和其他目击证人所说(这些说法彼此吻合),贝多芬撕毁《英雄》的献词,是在拿破仑加冕的消息传到的时候。因此,1804年5月初,总谱必定已经完成。

要评价这次胜利，我们必须纵览全景，把这部作品，放在通往峰顶的奏鸣曲山径的终端。

可是，谁要是想了解贝多芬的成长，最好别指望过去一百年间的乐评家和公众舆论能提供什么引导。你想像不出那会教人多么无所适从。这些论述之间互相矛盾。问题不单纯是公众舆论与乐评家的意见相左；乐评家跟乐评家之间的意见也很不一致。他们彼此之间冲突的种种理由，既属于不同的范畴（技术与情操、结构或表现），同时也属于纯技术性和审美观的同一范畴。若干奏鸣曲，被一些权威人士有时推为第一流，有时却抑为第二流，有时许为创作，有时贬为因袭。假如有两位批评家偶然都同意某一部作品不同凡响，但他们所持的理由，却又偏偏相反。

有好长一段时期，审美学者们公认作品第 22 号（降 B 大调）奏鸣曲属于非贝多芬式[①]。我们这个时代，却又把它列为最富于贝多芬风格的极少数早期作品之一。[②] 有些著名的音乐家，[③] 认为作品第 31 号第一首（C 大调）奏鸣曲，是贝多芬

---

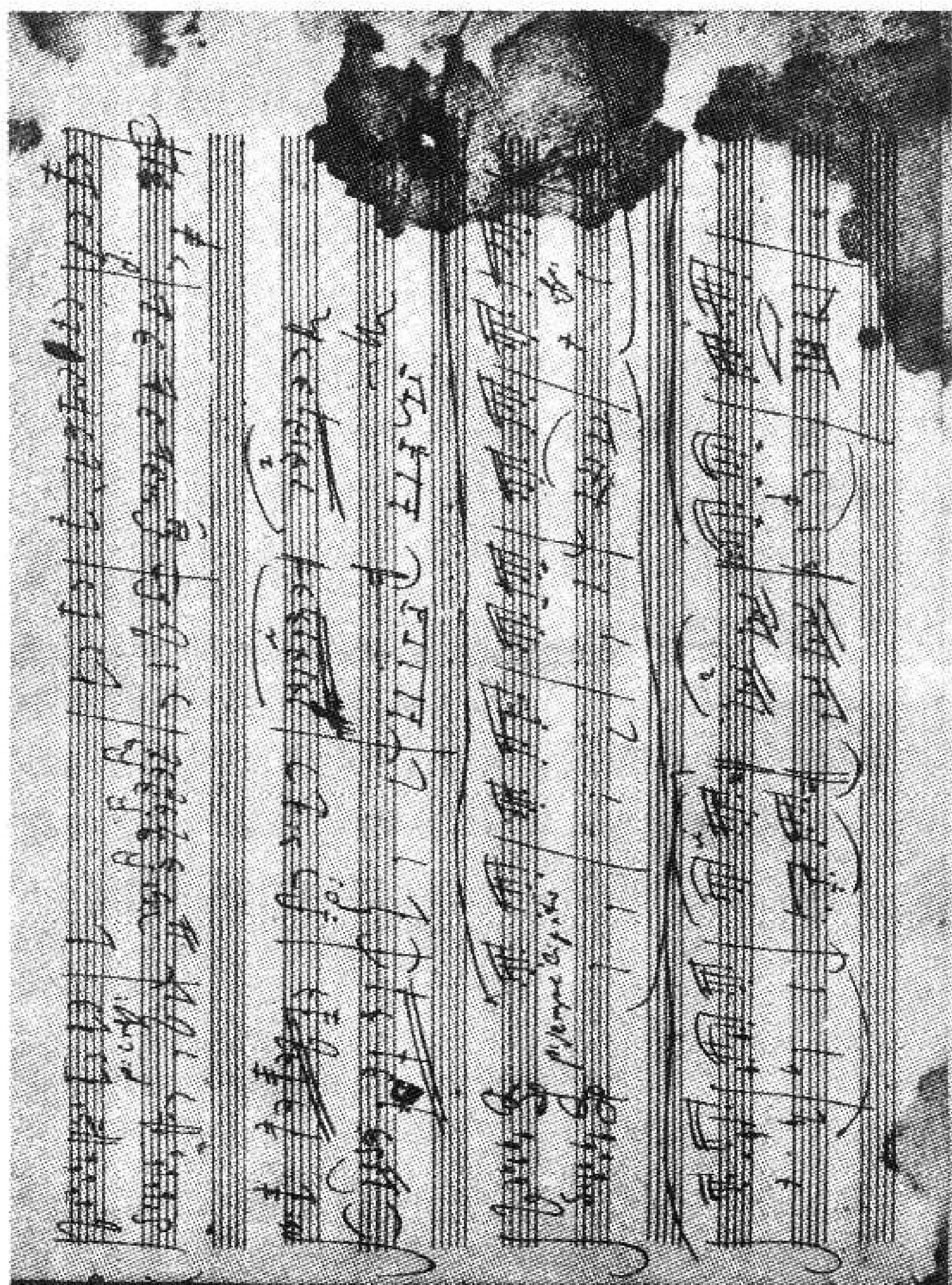
① 马克思＊和伦茨＊都认为难以接受它属于纯正的贝多芬式之说。

＊［马克思（Marx）——作者指的可能是写过贝多芬传（1859 年，柏林）的音乐学家。伦茨（W. Von Lenz，1809—1883）——德裔俄国音乐史家。］

② 请参阅艾斯卡拉（Jean Escarra）为马里亚维（Marliave）著《贝多芬的四重奏》（*Les Quatuors de Beethoven*）一书所写的序言。

③ 例如 A·鲁宾斯坦＊。

＊［鲁宾斯坦（A. Rubinstein，1887—1982）——生于波兰的美国钢琴家。］



《热情》奏鸣曲手稿

最乏味的作品，而别的一些优秀艺术家[①]，却尊之为贝多芬的事业以及音乐史上的"光荣的篇章"。[②] 至于他第一个时期的钢琴乐诗(《悲怆奏鸣曲》，《月光奏鸣曲》——作品第31号第2首)，在左翼批评家眼中，[③] 是"贝多芬内在生命的历史性纪念碑"，而右翼人士却把这个时期的全部作品看作排除内在生命的客观艺术。[④]

且别管这些评论家罢！不如听听贝多芬直接说话罢！我一向尽可能听取他本人或者他身边朋友的意见。让我们先听听他的暗示，然后再向音乐求证罢。这些意见决不会模棱两可，断不致于含糊其词。他很少这种毛病。今天，我们如果要挑剔的话，毋宁怪他坚决的刚正不阿，他的肯定和彻底……"Ein Mensch, ein Wort! …"[一个人有一个人的说法！][⑤]

还是听他自己说罢！

1802年，有一次他对忠诚的知心老友——被他称为"傻子"的克伦甫尔兹说：

---

① 见哈尔姆*所著《贝多芬》(*Beethoven*,1927)一书。

* [哈尔姆，原著为 Auguste Halm，不知此人是否与汉斯·哈尔姆(Hans Halm 1898—1965)有关？后者为德国音乐学家。]

② 《光荣的时刻》之一，幽默地暗喻1814年贝多芬为维也纳议会所写的康塔塔(Cantata)《光荣的时刻》，作品第136号。

③ 指弗里梅尔(Frimmel)。

④ "这些作品的写作日期远跨至1817年，它们的特点：基本上是外在的，客观的……除了少数例外，贝多芬的私生活并未直接激发他的音乐创作；艺术家皆在外面。"(贝艾斯卡拉上揭引文页Ⅸ)。

⑤ 贝多芬常用的箴言。

“我还不满意迄今为止所有的作品；从今天起，我要闯出一条新路。”[①]

车尔尼复述这些话时，加上这么一句：

“不久之后，作品第31号的3首奏鸣曲出现了。[②]我们从中可以看到他的意愿，已经部分地实现了。”

1804年6月2日，贝多芬在《莱奥那拉》第二段终章的草稿中间，插入了如下的独白：

“6月2日——终章愈来愈简单了！……所有的钢琴曲都一样……天晓得为什么我的钢琴曲总给我最坏的印象——尤其是弹得不对劲的时候！……”[③] 然后，在《莱奥那拉》第二幕的草稿中，贝多芬开始动手写《热情奏鸣曲》。他在纸上记下了第一乐章和终章的戏剧性设计，还有些行板(andante)的构想。

请注意下面的两个要点：

1802年，他的作品第31号奏鸣曲（尤其是作品第31号

---

① “Ich lin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten; von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen.”

② 作品第31号的这几首奏鸣曲初版于1802年8月14日，由此可推断出谈话的日期。车尔尼说1803年，是记错了。

③ 见诺特博姆 *Zweite Beethoviana* 一书，页446。

第2首，壮丽的吟诵式D小调奏鸣曲）“开辟了一条新路。”

但仍然不满足。

1804年，他达到了“愈来愈简单！”同时将心中酝酿多年的一首作品的意念付诸实现，成为作品第57号的F小调奏鸣曲（《热情》）。

且让我们试着分析分析这两件事罢！

他对早期的奏鸣曲有什么不满？作品第31号跟那些奏鸣曲有什么不同？作品第57号又在什么方面将上升的路线引导到最高点？

我们这个时代往往低估了贝多芬初期作品的价值。这是一种错误。但这也不难理解。在他一生的最后10年间——如我下文要叙述的——构成了命运与心灵之间最惊心动魄的戏剧场面——他曾献给未来一份音乐遗嘱，其特质已铭刻在世纪的记忆中，而在错综复杂的情况下，他的艺术和他的个性，都经历了极其深刻的蜕变，因而使我们对他最初的成就变得善忘了。在作品第106号，第110号，第111号①中，这位音乐大师建造起辉煌的

① ［作品第106号即 *Hammerklavier Sonata*，钢琴奏鸣曲第29首，Bb大调，作于1817年—1818年。贝多芬1817年1月有信说，他决定将他的全部钢琴曲使用德语的Hammerklavier一字，但通常此词反指作品第106号。］

［作品第110号；第31首，A^b大调，作于1821年。］

［作品第111号，第32首，C小调，作于1821—1822年。］

殿堂，但也投下了宽广无比的阴影，遮盖了较早的建筑物。

可是，无视这些建筑物的创新性，却是极大的错误。假若按照今天一般的习惯，说这些作品不外意译前人艺术的形式与精神，只不过是延续或“模仿”①，说贝多芬这些作品“仍然只不过显示出小巴赫、海顿和莫扎特流行风格的影响”②，说这些早期的22首奏鸣曲“一般而言，赶不上老一辈作曲家最佳作品的水准”③，这就等于忘记新一代首次聆听这些作品时心里所感受的动荡——迎接它们的热狂与激动、囿于古老形式的音乐家对它们所采取的鸵鸟政策，以及它们在年轻人中间触发的炽烈的热忱。

按照莫舍莱斯发现的《悲怆交响曲》的故事④，以及古

---

① 伦茨。樊尚·丹第＊。

＊［丹第（V. d' Indy，1851—1931）——法国作曲家。］

② 见布兰奇·塞尔瓦（Blanche Selva）。

③ 见艾斯卡拉上引文。

④ 见泰耶的著作，第二卷146—147页的叙述。莫舍莱斯＊的老师韦伯＊，是布拉格音乐学院的创办人和董事，当时颇有地位，除了老巴赫、莫扎特和克莱门蒂＊之外，他禁止学生涉猎其他作曲家的作品。莫舍莱斯听到友人提起一位新的作曲家，“作品古怪之极，没有人弹得出也没有人听得懂，疯狂而且违反一切规则。”小莫舍莱斯（当时大约10岁）“偷偷抄写”《悲怆奏鸣曲》，因为，如他自己所说，“我的零用钱买不起。它的新风格极富吸引力，我崇拜得忘了形，竟在老师面前说漏了嘴。老师提醒我别忘记他的戒条，并且警告我必须依赖比较可靠的模范获取自己的风格，然后才可以弹奏或者研究非正宗的作品。不过我没有理会他的告诫，贝多芬的钢琴作品一首一首出版，我就一首一首收集，并且从中找到其他作曲家从来没有给过我的慰藉和欣喜”。

＊［莫舍莱斯（I. Moscheles，1794—1870）——波希米亚钢琴家、教师、作曲家。］

＊［韦伯（Dionys Weber，1766—1842）——波希米亚作曲家。］

＊［克莱门蒂（M. Clementi，1752—1832）——意大利作曲家。］

典批评家对作品第10号C小调奏鸣曲的粗暴抨击[1]，我们可以了解大致的情况。一方面，老一辈自命为音乐界祭酒的人所发表关于青年贝多芬的意见，跟三十多年后学院派对《克伦威尔》（*Cromwell*）和《艾纳尼》（*Hernani*）的作者所作的批评全无二致：他的浪漫主义作风，使他们连假发都竖起来。另一方面，从世纪初期开始，贝多芬在德国年轻听众——他们早一天尚未知道他的名字——心目中的形象，也同他今天的拥护者心目中的形象相同：朋友，同伴，"慰藉者"。当莫舍莱斯尝试表达他从这种新音乐得到的恩惠时，最先想到的字眼就是 Trost［慰藉］。这是道义上的债务。而这种艺术中最新的成分是人…… "Et homo factus est! …"［改造为人!］……音乐改造为人。新世纪的人。——这就是这场［音乐］革命的秘密!

优秀音乐家莫舍莱斯无可置疑的证言，表明形式主义的批评，无法看透伟大艺术品的本质；而就此而言，即搞不清这场音乐革命的本质。如果有人小心翼翼地捡起海顿、莫扎特和巴赫父子的稻穗掉下来的几颗谷子，同时指出它们有些动机或者部分动机，跟贝多芬的动机有些相似，那么，我们大可相信，他决没有办法看出这些动机主要的特色和个性。我搜集过若干真正教人吃惊的事例，显示出有些讲究科学和

---

① 《综合音乐新闻》（*Allegemeine Musikalische Zeitung*）1797年有一篇文章说：

"贝多芬想法太多，因此往往胡乱堆砌，而其结合方式又异乎寻常，结果经常造成晦涩的人工修饰，或者说人工修饰造成晦涩。"

品味的人，在精神上简直与聋子无异；虽则我对他们的实用研究无限地钦佩。当泰耶在澎湃的C小调《32首变奏曲》里听见了帕沙卡伊舞曲①，当他看到C小调交响曲的开头跟《走向帕拿斯山》② 里某一段有些相似，当他在作品第95号F小调四重奏最后的快板（allegro agitato）乐章看到《行猎乐》，③ 当成群的评论家温和地再三提出，《英雄交响曲》开始的主题，取自《巴斯丁与巴斯丁尼》的序曲时④，我们不免要问，这些优秀的音乐家，究竟懂不懂得音乐真正的性质。他们用眼睛读，他们看见了文字，但他们听不见透过文字说话的精神；他们没想到，由相同文字组成的两个语词，如果改换文字排列次序或者声韵，语义就会完全不同。要在艺术作品中探寻形态（style）的影响，我们必须十分慎重。对于重视文字超过重视语义的第二流艺术家而言，这种研究或许可以得到比较满意的结果；但用以对待天才，则几乎毫无例外地会导致错误的结论。天才对此时掌握着的已有的形式，却能提出全新的表现手段。这在音乐方面尤其显著，因为一声强音，一刻静默，一个音符、节奏或线条的曲折变

① ［帕沙卡里亚舞曲（passacaille 即 passacaglia）——一种西班牙舞曲，与法国 Chaconne 无异。］

② ［《走向帕拿斯山》（*Gradus ad Parnassum*），即走向众缪思所居的名山。想系指克莱门蒂1817年所作的100首练习曲。］

③ ［《行猎乐》（*Jagdstück* 即 *chasse*）。］

④ 与其这样说，倒不如指出《英雄》开头的主题与施塔米茨* 的♭E大调交响曲之间的关系。

* ［施塔米茨（C. Stamitz，1745—1801）——波希米亚小提琴家和作曲家。］

化，都可能改变一切。最伟大的艺术家如亨德尔、格鲁克和贝多芬，在难以模仿的抑扬顿挫语法方面也许最富于本身的特色，而这是一般的艺术家从不注意的。[①] 在这儿可以见到他们的艺术中最非物质性的部分（或者说最少物质性的），即自我的震动。要是想触探天才艺术家的本质，我们必须越过抽象或一般的形式，越过他跟其他人或大多数人的共同点：我们必须找出他自己独有的东西。伟人的真正朋友，正是为着他这独有的特点而爱他的。具有无可置疑的创造性的克里门蒂，即使为贝多芬提供了钢琴奏鸣曲的全部素材，但那热烈、浩瀚、威严、虔诚的灵魂的每一次冲动和震撼，却仍然属于贝多芬自己所有——而现在则是人类共有的宝藏之一，并未沾克里门蒂的光……*Der Trost und das Vergnügen*（《慰藉和欣喜》）——莫舍莱斯提到贝多芬早期的奏鸣曲时这样说。由此可见这些音乐引发的激荡与禅益的心理性质——请不要忘记说这话的人中有音乐家。而其新颖正好也在这里。[②] 今天，我们往往忘却，艺术——即使是最新的艺术——最重要的是写什么新的东西，而不是如何写这些新东西。

---

① 我愿意再请读者参阅我关于《以色列人在埃及》的研究，我在那里指出斯特拉德拉＊和艾尔巴＊等小人物，在亨德尔笔下如何改变了面貌。

＊［斯特拉德拉（A. Stradella，1644—1682）——意大利作曲家，他的一首小夜曲后来被亨德尔用在《以色列人在埃及》的合唱曲］。

［艾尔巴（Erba），似指艾尔巴赫（C. Erbach，1570—1638）——德国作曲家和管风琴演奏家。］

② 关于年轻的贝多芬，还可以引述20种类似的评语。

不过如何写也得注意，特别是对最伟大的艺术家来说，如何写与写什么做到了全面的协调。人要是看不出作品所用形式的创新，大概也不会看出内容的创新之处。对于一般形式主义的批评，我最反对的，并不是它只理会形式，而是它过分执著于形式，如蛆虫一样，除了咬着的一小块腐肉之外，一无所见。层次较高的审美评论，是环绕整个作品以至创作精神的评论。关于推动作品诞生的各种情操，我可以容许——虽则不无遗憾——略去它们的感性因素和直觉分析，因为到了精神领域，形式已经不是单纯的外在结构，它已变成超越个人的有机物，它与 Natura Naturans［创造万物］规律及其深邃的和谐，合而为一了。在当代的贝多芬评论家之中，我可以举出两个例子：汉力希·申喀和奥古斯特·哈尔姆。他们两人都故意把关于贝多芬的研究，局限在纯粹简单的形式方面；然而对他们来说，这也是通向精神的一把钥匙。哈尔姆并不像申喀那样无保留地崇拜贝多芬——说也奇怪，他甚至不隐瞒某种嫌恶的感觉，其中掺合着知识良心不得不承认伟大成就的诚实敬意，但他从未怀疑过贝多芬初期作品清楚显示的优越性。这个受感情影响远少于受理性支配，自认（我再说一遍）从未真正爱过贝多芬，而且一生都本能地不想公平对待贝多芬的人，却认为贝多芬充分表现出“惊人的自律、周详、克制和审慎”。[1]“不是狂飙运动，不吹嘘，不装腔作势！……永不着眼于表面效果。”这正是青

① “Besonnenheit, Selbstdisziplin, Entsagung, Bescheidenheit.”

年贝多芬创作精神的特点。若说有什么效果（真能产生多么巨大的效果啊!），那必定是来自作品最深的内层，“那是因为他创造的是庞大无比的音乐有机体。甚至他最早期的奏鸣曲，也经过缜密计划，而且他借以掌握的力量，是莫扎特难得表现过，海顿也只偶尔在最佳作品里显现过的东西。”①

因此，对贝多芬年轻时的作品，有两种互不相同却又能互为补充的意见。他同时代的音乐家，大都震惊于它们显示的灵魂，震惊于感情的强度与魅力。今日只着眼于形式的较高层次批评，在贝多芬身上最先注意到的是创造的天才。两种观点都没有错，但本身都不够完整；因为实际上贝多芬内心有着两条平行的河流，有两股本生力量，一如套在他创造的战车上的两匹嘶马，他非要经过多年努力训练，才能学会怎样用稳定的手来驾驭它们，使它们步伐一致。这是双重的急迫需要：脱缰的自我的需要，和建造纪念碑的不屈不挠意志的需要。

在最早期的奏鸣曲里，这两者有时一左一右，有时一前一后，难得融洽和谐。来自莱茵河而此刻定居于多瑙河城镇的青年，是分别源出东西两方的河流的汇合。载着当时的个人主义精神及其骄傲的要求，他富于强烈的欢乐与哀愁、光与暗强烈对比的自我，满得要溢出来，这是强度超过深度的自我——（为了这缘故，新的世纪从他身上认出了自己，因

---

① “… Er hat so präzis geordnet, so energisch geherrscht, wie Mozart kaum jemals, Haydn nur in seinen besten Werken.”

为当时他跟这个世纪的最主要差异，并不在于情操的性质，而在于他培养情操的热度。）——他懂得如何运用和展开这自我以达到最大效果，使它成为别人的面包和酒，成为他们的欢喜与悲哀，他们的冥想，他们的搏斗……忏悔者若望·雅克[①]变成了大革命风暴中的和平翠鸟……

可是，他也接受过垂死的旧制度强大的道德与审美传统的熏陶，受过把工人从属于工作的严格纪律训练。经过两个世纪，无私的劳动终于成为建设的天才的本能，就好像蜜蜂的本能一样；它留下来的形式，要由他加以完成，如同中世纪的纪念碑，一代传给一代，最后才加盖尖顶。他是建筑大师，由巴赫——曼海姆[②]的作曲家——海顿和莫扎特手中接过奏鸣曲形式，发扬了它全部的逻辑和全部的美；他觉得自己有责任扩大它的设计图，使它不朽，并且担当它的巴拉曼蒂(Bramante)。[③]

这两项庄严的任务影响他一生的音乐作品：一方面做为只能活一次的血肉之躯和受苦受难的勇者的贝多芬，为履行全人类慈悲的誓言，将自己短暂的存在与理想化形象的悸动，刻印在人类的心灵里，从而延续自己的生命；另一方面，他又要同时彻底完成一个时代的精神、作品与形式，作一个更伟大

---

① [忏悔者若望·雅克——即卢梭。]

② [曼海姆(Mannheim)——德国一个城市，以其出色的乐队闻名于世，许多作曲家曾为它作交响曲，包括约翰·施塔米茨(Johann W. Stamitz, 1717—1757)，里赫特(F. X. Richter, 1709—1789)，霍尔茨鲍尔(I. Holzbauer, 1711—1793)等。]

③ [巴拉曼蒂(D. Bramante, 1444—1514)——意大利艺术家及建筑师，罗马圣彼得教堂重建时的设计者。]

的、更真实的思维的存在体——其中聚集了世纪灵魂的神秘而强韧的本质。一如希腊神庙或哥特式大教堂的外壳，容纳着千千万万业已逝去却未熄灭的生命之火，而贝多芬把浓缩在音乐中的整个时代，差不多整个19世纪的欧洲精神，以不朽的奏鸣曲形式[①] 传下去。

我不能在这里停下来解释这种音乐形式，请允许我假设各位读者都是具有基本艺术修养的音乐家，我只想提醒你们，19世纪后半期由于欧洲音乐精神新的需要而产生的奏鸣曲形式，大体上有这样的结构：

第一，对比的两个乐调、两个主题或几组主题的呈现；

第二，从两个主题引出的动机，或动机片断，作建设性的展开——凝炼、强大的分析与综合——一步一步形成作品的中心（这是贝多芬的特别本领）；

第三，两个主题的反复，主调终于确立；

第四，由贝多芬奠定的更大规模的奏鸣曲形式，还有总结或结句，再度呈现并综合整个乐章。

这是一种音乐话语的辩证法，这是一种艺术形式的框架，有如古典悲剧那样明快、合乎逻辑、简洁。同时，也像古典悲剧一样，符合法兰西17世纪精神，而且在这种精神完全改变以后，依然继续统治着伏尔泰[②]的世纪；正因此故，在四分之三的因素已经改变，并且注入了新的生命的欧洲，才得以将奏

---

① 让我向不太熟悉音乐的读者说明一下，奏鸣曲式并不等于奏鸣曲，它的内涵更广阔，因为它适用于多种乐曲——四重奏或交响曲，序曲或协奏曲。

② ［伏尔泰（F. M. A. de Voltaire, 1694—1778）——法国哲学家及文学家。］

鸣曲的形式流传到今日。

贝多芬代表着这种曲式的黄金时代。奏鸣曲靠着贝多芬体现了自己的丰足。而贝多芬,则靠着奏鸣曲体现了自己的丰足。在这两者之间,有着预先形成的和谐。[1]

---

① 根据车尔尼所说,值得注意的一个事实是,贝多芬给作品编号时把作品第57号(《热情奏鸣曲》)编为第54号,因为他只计算奏鸣曲式的作品,其中包括《英雄交响曲》在内。

现在，我想扼要地谈谈他年轻时所写的15首奏鸣曲，我想尝试提出它们的主要特色，用以对照贝多芬天才的两股巨流：个人灵魂的直接表现，以及创造的才华。

贝多芬之前的奏鸣曲[①]，通常有三个或四个乐章，排列顺序千篇一律：快速的第一乐章[②]，即所谓奏鸣曲形式的特别

---

① 伊马努埃尔·法伊斯特（Immannuel Faist）的重大研究著作，写于1845年，1924年再刊登于阿道尔夫·桑德贝格尔（Adolf Sandberger）的贝多芬资料新辑（《新贝多芬年报》*Neues Beethoven - Jahrbuch*，1924）——对钢琴奏鸣曲的演变，有详细说明。这期间，由最先培育奏鸣曲式的两位天才库瑙＊和斯卡拉蒂＊开始至小巴赫＊去世的1788年止，这是一个茂盛的开花期，古典奏鸣曲所有的构成部分都已形成。法伊斯特列举出这三四十年间的55位作曲家和200首以上的奏鸣曲（见 *Beiträge zur Geschichte der Claviersonate, von ihrem ersten Auftreten an bis auf C. F. Emanuel Bach*）。

在圭多·阿特勒＊主编的卷帙浩繁的《音乐史手册》（*Handbuch der Musik - geschichte*，1924年版）中刊载的威廉·菲舍尔（Wilheim Fischer）关于奏鸣曲式发展的一章（页717至756），可以补充上引已经古老的论文。菲舍尔的著作列出了新的研究成果。他指出卢梭倡议的“回归自然”如何变成新作风的箴言，其理想是旋律、简洁的形式、动力与韵律的鲜明对比、感情和诗一样的表情，以及上流社会的对话体。

＊［库瑙（Johann Kuhnau，1660—1722）——德国管风琴家和作曲家。］
［斯卡拉蒂（Domenico Scarlatti；1685—1757）——意大利作曲家。］
［小巴赫，指 Carl Philipp Emanuel Bach（1714—1788）——老巴赫（J. S. Bach）的次子。］
［圭多·阿特勒（Guido Adler，1855—1941）——奥地利历史学家和音乐学家。］

② 我不同意丹第（*Vincent d' Indy*）在《作曲法教程》（*Cours de composition musicale*）中论及第一乐章时的观点。他说：“快板一词表示愉快的表情，而不是演奏的速度。”不错，这个字的本义是“愉快”，但一旦离开意大利，它的本义就很快被遗忘，且被人随意滥用。因此之故，贝多芬1817年写信给莫塞尔（Mosel）提到梅尔采尔＊的节拍机时，对这种来自“音乐的野蛮时代”的“时间示标”（*Bezeichnungen deZeitmasses*）大发脾气。他说，“因为Allegro的意思本是愉快（lustig），而乐章的

领域；一个缓慢乐章，[①]（出片时删）被称作歌曲形式的旋律鲜明的乐章；然后是一段较短的舞曲（梅奴哀）；再就是一段活泼的回旋曲形式的引申。整个结构，不但要服从各类音乐范畴的基本法则，而且要服从更有势力的作品的社会法则。这就是拘谨、高尚品味、各部分之间保持技术与精神均衡的法则。艺术家不论处在怎样的情绪或心境中，都不可以随意放任；在他面前是经过挑选的听众，而他的最初责任首先是说他们的话，然后才是说自己的话，他非得遵守社交的陈规不可。头一条陈规是"Ne quid nimis！…"[适可而止！]别固执己见！适可而止！……所有过分的表情，过分亲切，或过分热烈，都会像不检点或粗野行为一样，会引起一场爆炸性后果。想让人接受的，唯一的手段是"演出"它们（按照这个语词的戏剧定义），把它们改造成戏剧性的"仿制品"。[②] 因此，在安排几个乐章的排列次序时，留意要让头脑品尝每一种事物，而不受任何事物的拖累。在开头的快板里，各动机有规律的对比，位置固定的呈现及其形式主义的优美展开，特别显出乐章的唯美特色，——随后的行板，为高尚的感性提供以文雅机智巧妙调

---

① 气氛却往往相反，岂不荒唐？"又说，"至于我自己，老早就已决定放弃使用这些可笑的字眼：快板，行板，柔板，急板；梅尔采尔的节拍机使此成为可能。我发誓，我以后的新作，决不再使用这些字。"但他没有履行誓言，因为别的字眼没有通行。然而对他来说，allegro 一字，显然除了"快速"之外，没有其他语义。

* [梅尔采尔（*Johann N. Maelzel*，1772—1838）——德国出生的机械乐器制造者。贝多芬是用他制造的节拍机来标示速度的第一位作曲家。]

② 依我的看法，贝多芬的《悲怆奏鸣曲》就是用的这个办法，下面我们会看到这一点。

制的审慎养料,况且任何过度强烈的情感,都会被灿烂的梅奴哀阻住出路;最后是精心炮制的回旋曲,万一有哪一位听众想过要相信艺术的严肃性,听到这种意料之内的周而复始的反复,自然会被那优美的机动性提醒:这只不过是一场戏罢了。渊博而不迂腐,敏感而不放纵,随意采撷感性的花朵而不流连于其中任何一朵,这是为可爱的沙龙蝴蝶制成,依照它们的形象制造的精巧艺术品。①

莫扎特和海顿的天才,给这贵族的音乐玩物,添加了活泼的生气;而这个从波恩来的乡下青年,接过世俗的奏鸣曲,利用它在维也纳的沙龙中举行了首演。他决定要进军。他用它们的语言,灌输他的思想。然而容器装的东西,不需多久,便改造了容器。即使是最初期面世的作品,②他的个性,已从传统形式的覆盖下脱颖而出,其笔触使旧时代的监护者悚然警惕,因为它们宣示了感性和人的精力的新时代。

虽然他仍用传统的字句,但一开口讲话——作品第2号第1首,那粗鲁锐利的口音,便把他的标记印上那借用的演说方式。精神的剧烈转变,在无意中显现了。③它源出于大胆冒险的气质,同样也源出于不妥协的选择、决定、

① 贝多芬的作品第27号第一首——两首《幻想曲风奏鸣曲》中的第一首,为更自由的新形式造出完美的典范。

② 不要忘记,在艺术方面完全自我主宰的这个人,一直等到十足自信且个性亦已成形的25岁那一年,才开始发表作品。

③ 例如作品第2号第1首的第一乐章,还有作品第10号第1首第一乐章的第一主题。

披荆斩棘的明澈智慧。构图有时会相当沉重，线条已经失掉莫扎特及其模仿者特有的圆滑柔软，两者都是直截了当，由坚定的手勾勒出来的；它们是一个意念到另一个意念之间最短的路线，一条铺得极为宽敞的路——精神的康庄大道。整整一群人，可以沿着它行走；不久之后，千军万马都可以沿着它行走，除了辎重之外，还有机动部队。从作品第 2 号第 3 首①，我们已经看到帝国的风味，熊腰虎背，力拔山河，有时或不免稍嫌冗赘，但始终高贵，健全，雄壮，鄙视一切平庸与猥琐。作品第 22 号②，透露出它精湛的力量和含蓄的璀灿。它是拿破仑时代加速的呼吸，从巴黎到维也纳，从马德里到博罗季诺③，这一时代的钢靴，踏遍古老欧洲的背脊。

强大张力的另一面，是田园的梦幻。征服者突然跳下马来，解开了军服的衣领，松弛下来，在自由中沐浴。除开作品第 10 号第 2 首④、第 14 号第 2 首⑤ 或者第 28 号⑥ 的作者，试问有谁能给我们如此清凉的溪水！(这一点我在下面还要讨论。)

如果说，英雄气概和田园风味是他与即将到来的新时代

---

① C 大调奏鸣曲的第一乐章。

② 降 B 大调奏鸣曲的第一乐章。

③ [博罗季诺(Borodino)——莫斯科以西一城镇，拿破仑 1812 年在此大破俄军。]

④ F 大调奏鸣曲第一快板乐章。

⑤ G 大调奏鸣曲第一快板乐章。

⑥ D 大调《田园奏鸣曲》。

(他是在行进中的大军前歌唱的行吟诗人)共有的倾向,那么,他自己独有的,就是密云闪电,气压频频激变的灵魂深渊,光与暗在其间倏然交替,黑夜有阿里奥尔(Ariel)或柏克(Puck)[①]滑浪嬉戏的内在海洋。负载着额外沉重的悲愁和热爱的天性,借粗犷多变的跳跃寻找出路,这样的解放,后来在贝多芬狂野的谐谑曲里有最合适的表现。不过,较早的奏鸣曲只是最初的尝试罢了。[②]

在这些早期奏鸣曲里,最能自由地表现青年贝多芬个人灵魂的,是柔板。

我们的音乐时代[③],对结构的兴趣,超过对情绪的感触;与此同时,重视古典奏鸣曲和交响曲的快板而不重视柔板和行板。而贝多芬那个时代恰好相反:18 世纪末叶到 19 世纪初,德国人对贝多芬的柔板,一如对同时期(1795—1796)威廉·迈斯脱[④]的《歌曲集》,贪婪地啜饮其中涌出的回忆、憧憬、柔情、希望和忧愁的泉水。他们从这面镜子里找到了存在之谜的答案,或者说,回声。关于两种观点——1800 年

---

① [阿里奥尔(Ariel)——莎士比亚《暴风雨》中的精灵;柏克(Puck)——莎士比亚《仲夏夜之梦》里的顽皮小妖精。]

② 比方作品第 10 号第 2 首第 2 乐章(小快板)和作品第 26 号(有变奏和葬礼进行曲的奏鸣曲,我们看得出《英雄交响曲》潜意识的准备功夫)的谐谑曲。

在 1800 年草稿本里,作品第 23 号小提琴奏鸣曲的谐谑曲最初出现时是小步舞曲形式,步履沉重,没有省略音(élisions),也没有切分音(syncopes)。

③ 这里说的是指专业音乐家,他们很少(现在更少)与多数的公众相一致。

④ 在这方面,纳格尔 * 在他研究贝多芬奏鸣曲的经典著作中惋惜地比较过昔日与今日的德国人。

* [纳格尔(Willibald Nagel,1863—1929)——德国音乐史学家。]

的观点和 1900 年的观点，究竟哪一种比较好的问题，让喜欢辩论、爱比高低的人去决定好了，我自己毋宁愿意分别接纳它们。我觉得研究一件艺术品，观点永远不嫌太多，而贝多芬的作品既然呈现了那么多如此相异的角度，应该值得从每个角度去进行观察。——就目前来说，我只打算看灵魂的镜子即柔板。

最初虽然散发着莫扎特的气息——(贝多芬对他珍之重之有许多年,并且一生都尊重他)——,但同他比较起来,仍有很大的差别,老天保佑,没让我说出:优越！两个忻悦的世界在我们面前展开……贝多芬第 1 首奏鸣曲(作品第 2 号第 1 首)的柔板,优美的表情有一部分是借来的,但其感情则更单纯,更朴实无华,也较接近自然。这个年轻作曲家的精神,比不上成熟老练的莫扎特那么细致,即使他像莫扎特一般多样,总不如莫扎特那么复杂。不同的因素,清清楚楚成对比地摆开着,相互之间没有隐约溶接之处;较少转折而一气呵成的线条,主要并非志在自我陶醉,只不过是情绪的忠实披露。而这些情绪从来不耍花招。这个人是艺术家之中十分少见的——(今日的艺术家说不定会批评他“违反美学”)——,属于实话实说那一类,如果他不相信自己的话,就会停止写作。在他的个人品格,他的所爱所恨,他的欢喜与悲哀的王国中,他是至高无上的艺术家,以这一切来建造自己的宇宙。他容纳不下美学上的涉猎主义[半吊子主义 dilettantisme]——有人或称之为客观主义[objectivisme],也有人称之为调和主义[syncrétisme],它乐于品尝一切而不于任何事物中寄托它的

自我——不肯定、不安静、从指缝间滑落——像马尾藻海[1]的鳗鱼一样团团转。他是贝多芬。他是一个人。他里面有他那个时代的力量——那是一个以拿破仑的名字为标志的时代。那里有他的弱点，在“Kaa”[另一个自我][2]改变他的皮肤的时代里……——1800年前后，艺术的帝国一如行动的帝国，不属于弱者而属于强者——属于有勇气而且有胆量宣告保存着真我的人。全世界追随他。贝多芬的声音为他讲话。他是感情王国的帝王。

这些伟大的器乐的柔板标志是：它们直接的讲话方式，其“率直”的程度，在莫扎特和海顿的行板中是从所未见的。它们是广义的无言歌，歌词只能在音符之外听到：听得很清楚，有好几首居然给唱了出来。[3]

让我们来看几个例子：

---

① [马尾藻海(Sargasso sea)——位于北大西洋百慕大群岛以南。]

② [Kaa，另一个自我。据古埃及学者的考证，古埃及人相信除了“我”之外，还有一个“自我”(Ka，Kaa，楔形文字作ㄩ)；故墓穴中另辟一室以祭品和香火供奉这个“自我”。参看柏德治(E.A.Wallis Budge)在《埃及亡灵书》(*The Egyptian Book of The Dead*)序言中关于生命不朽的理论。此书1895年印过一版，70年后再印一版。]

③ 贝多芬让魏格勒为他的第一首奏鸣曲(作品第2号第一首)的柔板填词出版(《悲叹》——“Klage”即法文的“Plainte”)。他又要求波恩的朋友为作品第26号有变奏的主题找适当的歌词。谁没有听到过贝多芬其他柔板被编成的声乐曲！(特别是作品第2号第3号和《悲怆》奏鸣曲的柔板。)我们也许不会赞成这种渎圣行为——它们大都十分幼稚，但它们证明了这些器乐曲带有声乐性质。我们由此可以了解，何以贝多芬的声乐作品那么少。他的钢琴作品和管弦乐作品，远比前辈的同类作品更能“唱”：他把它们人性化了。随着时间的推移，它们越来越接近直接的说话。这种性质在草稿上尤其显著。我研究他第七交响曲那一个有名的第二乐章(小快板)的草稿(这是我自己的收藏品)时，感觉到是在读一段宣叙的独白。

作品第 2 号第 1 首和第 3 首这两阕纯净的梦幻曲[①]是这年轻人第一次开出的稚嫩的花朵，是他第一首哀诗——后来，献给巴比蒂[②]的奏鸣曲（作品第 7 号）那优美的广板，旋律壮阔，严肃，坚定——直率而健康，丝毫没有社交的枯燥气味或不明朗的感情：在贝多芬所有的冥想中，这一首完全不掩饰自己，谁都可以听懂。[③]作品第 10 号第 1 首[④]“很慢的柔板”是宽广厚重结构的另一个例子，不过稍嫌圆滑，其旋律的小溪怡然自得地流着，最后注入平静的海湾。

然而，贝多芬的灵魂的光华，第一次得以显露无遗，却是在作品第 10 号第 3 首[⑤]的忧郁广板(largo e mesto)中——(作于贝多芬首次受致命的疾病打击之时)。[⑥]

---

① F 大调和 E 大调两段柔板。

② 巴比蒂(Babette)指女伯爵(comtesse Babette de Keglevics)，——当时(1797 年)的“恋人”。

③ 今天大多数艺术家，由于培育出他们的民主潮流所产生的反作用，企图进行贵族性质的背离，他们不会接纳这种“公众语言”(parole publique)。讨论《英雄》交响曲的时候，我已经解释过这句话的意思。我相信，假使“伟大”的条件是要有伟大的灵魂，那末，斤斤计较为自己而保留自己的 l'alma sdegnosa([高傲的灵魂])及其模仿者(纳西施 * 和科里顿 *)，注定是没有结果的。最伟大的艺术家——亨德尔、巴赫、贝多芬——为自己思考，却为所有的人讲话；他们为广大的群众写诚实的作品。

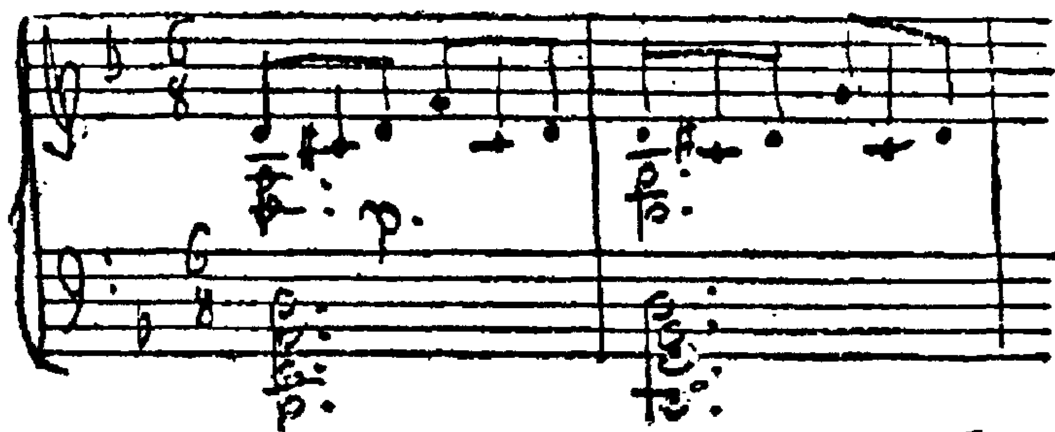
* [纳西施(Narcisse)——希腊神话中的人物，因爱上自己水中影子而憔悴至死的少年。科里顿(Corydon)——古罗马诗人维吉尔《田园诗》中的人物，指庸俗无聊的人。]

④ 献给冯·勃朗尼女伯爵(comtesse V.Browne)的 C 小调奏鸣曲。

⑤ D 大调奏鸣曲

⑥ 1798 年。

壮丽的 6/8 节拍中，威严的震荡给贝多芬忧郁的(Mélancolie)庙宇赋予韵律[①]，开头的和弦：



立即使听众的灵魂屈服于大师手下。音乐所表现的哀怨，注满了他的力量和他定命的法则，因此跟以前的奏鸣曲不同，不再类似个人的倾诉，它是古代悲剧的合唱。个人的痛苦，在这里变成全体的利益；同时由于它的丰满，一个人的挽歌，也升华成为整个种族或整个时代的史诗。

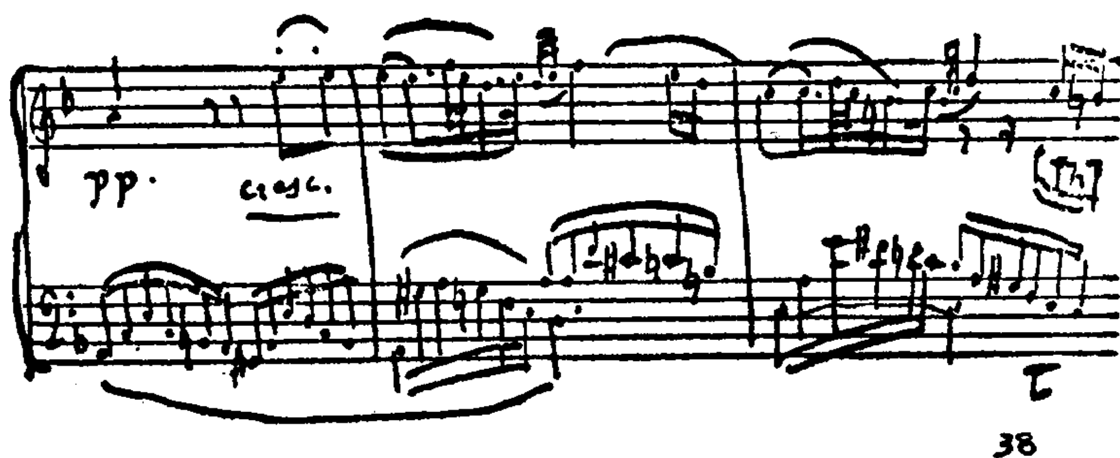
这一乐章分成三大部分。"悲哀"的动机，以缓慢雄壮的节奏开始，双手向穹空高举，"叹息"的旋律随即出现，其中有属于莫扎特的柔和语音，揉合着贝多芬特有的强烈对比，他的哀诉，他的阿杰克斯(Ajax)[②]的叹息，还有难忍苦难的折磨，

---

① 参照作品第 106 号有名的柔板。

② [阿杰克斯(Ajax)——特洛伊城战争中的英雄。]

最后迸发而为送葬行列高贵的泪水：



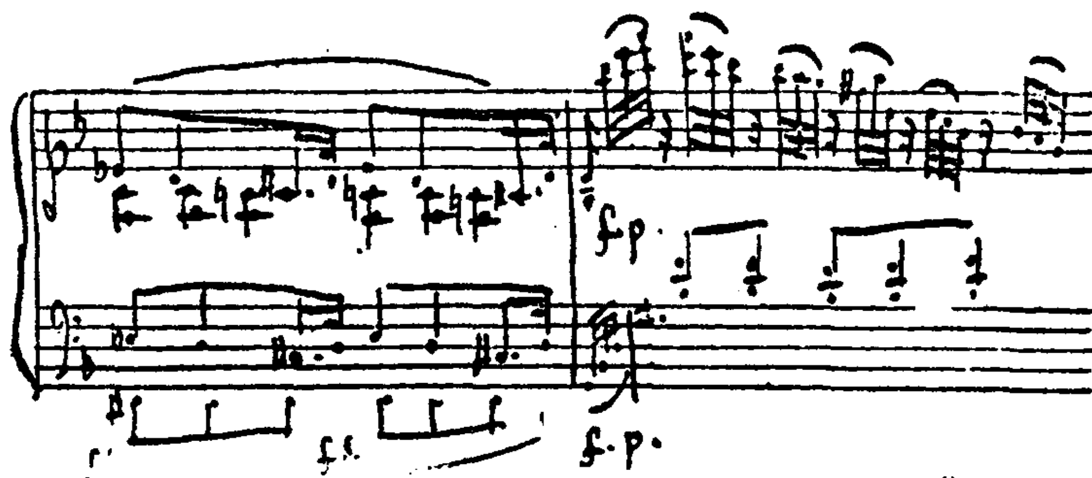


第二部分以平静的挽歌动机开始，符合未来葬礼进行曲的面貌：



然而悲哀再度锲入，命运在冲击，泪水迸流，间歇的啜泣，

配上前进步伐的坚定节奏：



40

啜泣渐渐停了，——渐慢（smorzando）——甚弱（pianissimo）；——最后再冒起，强（f），特强（sf），然后哭声渐弱（decrescendo），庄严的第一主题重现：



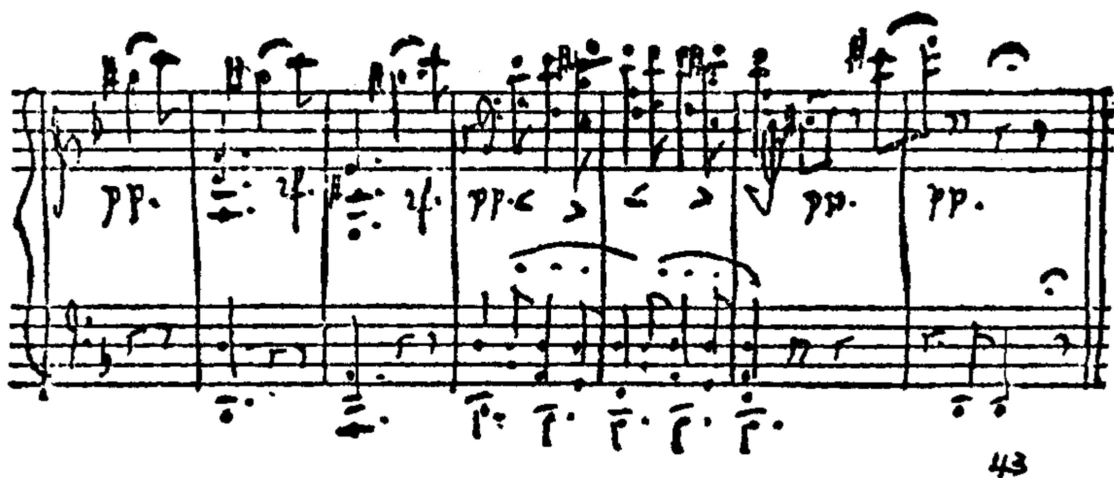
41

第三部分的第二次上升，低音部雄壮的进行步调把特强（sforzando）的重音，放在第二拍和第五拍：



42

显示反叛的灵魂，在命运的威力下屈服而停止了战栗，猝然被击倒地，呼号逐渐沉寂，变成无声的泪水。最后是筋疲力尽的凄惨绝望，丧钟似的叹息，临终的呼吸：



深刻的悲剧，其本质是以英雄为化身的，人的灵魂，"忧郁"[①]的忠实写照。它教人想起了亨德尔献给沃美奈德诸女神[②]的埃斯库罗斯[③]式合唱：——艳羡，嫉妒。[④] 贝多芬在这作品中初次把抒情形式提到古典的丰满，使自我的要求在这当中与威严的自然法则统一。以后隔了很久，他才再次达到同样的效果。

《悲怆奏鸣曲》（作品第 13 号）的柔板，跟这整首奏鸣曲一样（下文我将再次讨论），是太完整的、演员太显眼的

---

① 1823 年，贝多芬对辛德勒说："每一个人都可以从这广板（largo）里看到忧郁病患者的心境，也看得出'忧郁图'许多层次的光与暗。"

② ［沃美奈德（Eumenides）——希腊神话中的复仇女神。］

③ ［埃斯库罗斯（Aeschylus，公元前 525/524—456/455）——古希腊三大悲剧作者之一。］

④ 艳羡（L'Envie）——见亨德尔的清唱剧 *Saul*。
嫉妒（La Jalousie）——见亨德尔清唱剧 *Hérculès*。

戏剧式的成功。虽然技巧卓越，它的对话，特别是小调那段对话，却迹近表面化。在那个时期，贝多芬颇迷上两个人或二种“本原”（principes）对话那种浅薄的效果，辛德勒记录下来的一段奇怪的谈话[①],说明了这件事。

可是,由于一次激烈的转变——这是他的作品常见的,也是他生命的节奏——,虚构马上由真实所取代。在伪装的感情背后,几乎总是真情的悲惨面孔。[②]

在作品第 27 号第 2 首奏鸣曲里,这张面孔遮盖了整个视野。奏鸣曲传统的第二乐章不够了。柔板占着第一位置。《月光》[奏鸣曲]以难得听到的、音乐的无言独白开始,一篇自白,诚恳而悲凉,这似乎是音乐的空前变革。整个一首奏鸣曲,保留了音乐语言的特色,保留了同音异义、直率、无掩饰的

---

① 1823 年,贝多芬对当时新一代的音乐听众甚为不满,他提到,最先听他的作品第 14 号两首奏鸣曲(E 大调及 G 大调,1798—1799)的人,在其中听到了“两个原则的冲突”(den Streit zweier Principe)或者“男女之间或情侣之间的对话”(Dialog zwischen Mann und Frau, oder Liebhaber und Geliebte),尤以第二首为甚。贝多芬的评论家一直想教人怀疑此事的真实性,因为它不符合他们对音乐家的崇拜,也不符合他们的音乐观念。但这是错误的,我们必须接受事实——伟大的艺术家偶然亦有游戏之作,这没有任何理论方面的意义。我们只要看看 G 大调奏鸣曲回旋谐谑曲终章所清楚显示的二重性动机,就会认出它故意开玩笑的游戏性质。

② 我在这里只能举出比较重要的几种类型。不过读者不难在贝多芬后期的奏鸣曲中——甚至在他年轻时的奏鸣曲中,在同一首奏鸣曲的先后乐章中——发现这种转变。降 B 大调奏鸣曲(作品第 22 号)之排斥伤感,其程度正与降 A 大调(作品第 26 号,有变奏)之接近伤感相若。庄严热烈的《月光》奏鸣曲,既具有作品第 27 号之一(《幻想曲风》奏鸣曲的第一首)那种世俗的优雅,同时也有不带任何感情痕迹的 D 大调(作品第 28 号)那种逍遥的田园风味。再拿作品第 31 号、《华尔斯坦》和《悲怆》这三首奏鸣曲互相比较,似乎每经历一次灵魂的暴风雨,艺术家就要玩一次唯美的游戏,或者冷静观察大自然,才能恢复本身的均衡。

真情流露的特色(下面我将再作分析)。

贝多芬同一时期的其他作品，没有一首如此绝对地被感情所控制。不过，许多首奏鸣曲——可以说全部奏鸣曲，里面的人性因素，常会干预乐曲的结构而破坏了它的逻辑。在《恋人》(献给巴比蒂的迷人的奏鸣曲，作品第7号)里，尤其在那优雅的回旋曲里，感情犹如奔跑着挤进你两膝间的小孩。作品第10号第1首（C小调）的快板猝然出现，曾引起学究们嚎叫；它在终章里变为旋风——有精神的困扰，不规则的对比，突然的停止——命运在其中握住我们的咽喉：一只手以火焰在展开部写出了日后C小调交响曲里命运的言语[①]：



无论怎样说，美妙的奏鸣曲作品第10号第3首(D大调)总欠缺有机的展开，这是由于这位艺术家的印象之多样性，而他那时还没有想过要用一首乐曲把它们结合起来。——在作

① 同一首作品第10号之一的终乐章，也有《月光》和《悲怆》终乐章的苦难的阴影。

品第 26 号附变奏曲的那首有名的奏鸣曲里，这样的情形尤其显著，评论家曾经努力要找出四个乐章排列次序的钥匙，特别希望知道葬礼进行曲后面那段欢乐的快板的意义。①事实上，贝多芬那时全不关心各种印象之间的冲突——(他后来改变了)。我们甚至可以说，他故意求取这多样的变化。他的草稿显示出，最先起草的是最后一个乐章——欢乐的快板，然后想出一段悔奴哀和肃穆的降 A 小调进行曲②。因此，当时他构思的作品，是许多不同印象的组合，完全依靠着形式和音调的颜色互相维系。

同样的自由风格，亦见于作品第 27 号第 1 首即幻想曲风

---

① 瓦西列夫斯基 * 将之比喻为《威廉·迈斯特》* 中迷娘 * 的葬礼："Kinder, kehret ins Leben zurück……Entflieht der Nacht! Tag und Lust und Dauer ist das Loos der Lebendigen……"("孩子们，苏醒吧！逃离黑夜吧！白昼、欢乐和永恒是生者的定命呵！")纳格尔的看法比较乏味，他比喻为军乐队以葬礼进行曲把死者送到永久安息地之后，快步离开坟场。

* [瓦西列夫斯基(J. W. von Wasielewski, 1822—1896)——波兰裔德国小提琴家，指挥家和音乐史家。]

[《威廉·迈斯特》(*Wilhelm Meister*)——歌德的作品。迷娘是这部作品的女主人公。]

② 1800 年草稿本(第 52—56 页)有第一乐章的主题，旁注：

"Sonate pour M. – Variée tutt a fatto, poi Menuetto, o qualche altro pezzo characteristica come p. E. una Marcia in as moll e poi questo"

草稿本里接着是一段终乐章，贝多芬以前草拟的，跟我们现在所知的不一样(可见本来并不属于这首奏鸣曲)；但这终乐章更为浅薄。紧接着的是进行曲的三声中部，然后是进行曲的开头(无"葬礼"字样)。后面(第 132 页)这首进行曲又与《普罗米修斯的生灵》* 一段足尖旋舞乐段交错出现，更后一点(第 137 页)，本来在钢琴上弹出的节奏，忽然变为作品第 27 号第一首的第一乐章。

* [《普罗米修斯的生灵》(*Die Geschöpfe des Prometheus*)——贝多芬的芭蕾舞剧(作品第 43 号，1800 年)。]

(quasi una una fantasia fantasia)奏鸣曲，其草稿与作品第 26 号的草稿交错出现。不过此处的自由，却由于它的特性而得到心理上的肯定，这特性我称之为客观性：因为不管对也好错也好，我自其中得到的直接印象，属于贝多芬的少，属于(有意识或无意识)奏鸣曲所献给的那位和蔼贵妇的多[①] ——母家姓弗斯顿堡的里奇登斯坦公主，上流社会的淑女，高贵，典雅，善感善变，感性既不深刻且缺乏内涵——梦想，激动，任性，悲哀或调皮——什么都属表面。这一切，都是跟在后面那首奏鸣曲——第 2 首《幻想曲风奏鸣曲》即《月光奏鸣曲》[②] 的绝对对立面。

上面说过，乐曲里的个人感情决定了结构。这奇特的作品值得我们停下来加以分析。

在这儿，情操打破了旋律的音的惯常联系：当精神受到执著的缠扰而处于持续的通灵状态时(如第一乐章)，作曲家舍弃了动机展开及反复的普通方式。如果他面对的只有自己和自己激情的独白(如第三乐章)，就无法使用相互对话的手法。

---

① 我听到那帮形式主义者的大叫大嚷：他们拒绝给予音乐表达个人主观感情的权力，更不用说表达客观性格的权力了！不过，认识莫扎特的人说，他有时尽情地敞开自己的灵魂；而且他深知，贝多芬的某些作品，在不知不觉中或有或无地带上了友谊的色彩。我将(在下文中)再次谈论这个话题，即，在两首三重奏"Les deux tois à la comte se Erdödy"(作品第 70 号)中，贝多芬的灵魂有时似乎变得非常陌生。要是不明白他可以从另一个灵魂中获得灵感，从而创造出灿烂的新事物来，那么当初他就根本不应该爱！可是，那曾是一种多么无拘无束的微笑的目光呵！

② 我沿用这习惯流传下来的名称，只因为它在后世所引起的愉快的联想，或者说，印象。除此之外并无重要意义。据说这是为舒伯特许多歌曲作词的诗人勒尔斯塔布（Rellstab）命名的。

他故意扬弃了固定的时间对称，他大胆切入，他爆炸，放纵各种突发的感情。

可是，由于艺术的奇迹和心灵的奇迹，情操在这里成为强有力的建设者。艺术家不肯向乐章或者音乐风尚的结构法则寻求的统一[①]，却在自己的感情法则中找到了。《月光奏鸣曲》中著名的柔板，那二重唱[②]，随着伤感的单调伴奏，吐出了倦怠的气息；固然，乐章属于狂想形式，属于自由吟诵，但整个来看，则是紧密地织成的，而且造型完全依照那明媚、简单、清晰的意念线条。这意念的悲叹，囿于固定的范围中，由衰竭缓

---

① 当然，我并不是说贝多芬即兴作曲是纯粹出自丰富的心灵感应。这位伟大的即兴钢琴家，在坐下来拿起笔的时候却绝不是即兴作曲家。（而且，面对钢琴的时候，他的即兴演奏也有预先计划的步骤：最近在柏林售出的一些草稿本，有若干札记可以证明这一点。）

申克尔*不久之前发现并复制出版的《月光》草稿，显示出他对他的乐思所下的大量工夫。显然，伟大的艺术家，即使在心动神驰的时候，仍就会得控制心灵，以严格的纪律规限它杂乱的跳动。我想说明的是，他为自己定下的法则，并非存在于感情之外：它们是经由头脑释放出来的、感觉的"自然的"法则。今天最深入的美学家所作的科学研究（参阅爱德华·蒙诺-赫尔赞*的《基本形态学》，1926/7）证明了这些"自然的"法则与最纯粹的艺术的法则同出一源。然而在贝多芬的时代，只有天才对它们具有本能的悟性。科学和人的智慧都未能弄清楚它们的关系，并且拒绝承认由直接感触产生的法则属于正当的美学。我们会看到，贝多芬经由强烈的感情发现它们之后，自己也有过怀疑，并且转身回归"正式的"美学。下面我们遇到的一个突出的例子，就是由《莱奥娜拉》第二首序曲反弹（仍然是光荣的）至第三首。

* [申克尔（H.Schenker，1868—1935），奥地利音乐理论家。]

[Edouard Monod - Herzen：Principes de morphologie，1926—1927.]

② 因为低音部亦自有一旋律，但与另一旋律不同，它深沉的悲伤完全没有抗辩的意味，只是接受哀愁而等待终结：乐章中段使用踏板的十二小节以及结尾的葬礼进行节奏，清楚地表示深沉睡眠的解脱——虚无。

缓上升到旋律的顶点——第 27 小节的 E 音：



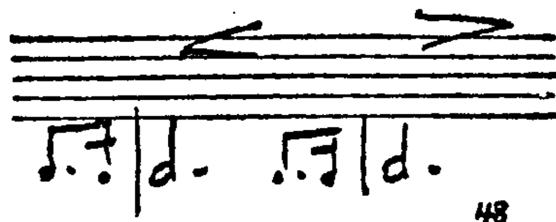
随即再落入苦恼的黑夜；它第二次上升(第 49 小节)，但无法稳住步履：



在低一度处(D 音)撞伤了三次：



再跌倒，沉入虚脱的静寂，同时低音部像丧钟一样，重复着啜泣的节奏：



接踵而来的小快板——（“attacca subito il seguente”[立即弹奏紧接的下一乐章]）——曾经屡屡成为心理分析的题目，马克斯和纳格尔等人的分析，使我们认识到这样做是多么危险，且莫说多么荒唐。我决不冒这种险。不管贝多芬写这乐章时所见的是什么景象，我们能作肯定评价的，是特别安置在这里的一小幅图画所产生的、着意营造的效果。这快活、欢笑的优美乐章，难免引起——而且确实引起了——更深的悲哀；它的出现，把我们最初见到的哭泣失望的灵魂，赶进了情感的激流。

然后是终章的激动急板(presto agitato)的喷发。在短断音(staccatissimo)猛敲如冰雹的伴奏之上，① 狂风五次卷起②。随后狂放的一段，更变为猛烈的蹂躏(第 9 至 14 小节)。这切分的、大刀阔斧的旋律动机，



① 我谴责几乎所有编辑的不忠，他们在这棱角尖锐的伴奏里无耻地修改原稿的重音记号，以断音(·)代替短断音(ꞌ)，尽管贝多芬清楚地表示过：“断音(·)不能代替短断音(ꞌ)，反过来也是不可以—— 和 并非一样的……”

“Wo über die Note (·), darf kein (ꞌ)statt dessen stehen und so umgekehrt – es ist nicht gleichgütig und ……”(1825 年给卡尔·贺尔兹的信。)

参看诺特博姆(Nottebolm)的 *Beethoveniana* 一书页 107—125。

② 贝多芬惯常的思维节奏，使这股动力逐渐加速，最后两次跳跃(第 7—8 小节)，由两小节缩短为一小节。

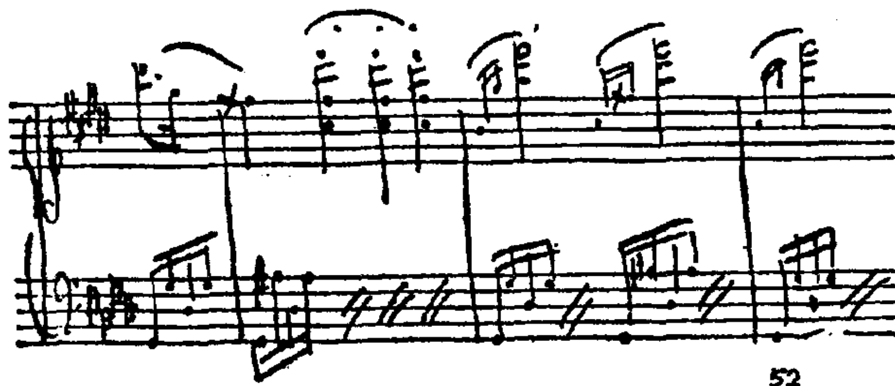
反映出在喘息的贝多芬，正为着他自己不变的意念所苦。这是一种奏鸣曲形式，但是热情的每一次痉挛的发作挤破了框架。一阵叫人昏眩的旋风——从 A 音到 E 音——配合着八度音的锤击，以及第二次刮起时低音部更急的切分节奏，



引起冰雹再度骤降，震撼并且切进了灵魂：



直到第一段结尾那些伟大的乐句，控制了骚乱，并且飞翔于激流之上：



犹如远古的悲剧,灵魂的力量克服了悲哀。

这首奏鸣曲的“展开部”,并没有平庸的音乐论证,也没有演奏家的华丽(bravoure),所有的法则都被扬弃了。他并未在预先列出的意念上面卖弄聪明,却反复地利用同一个魔法动机的各个片断,时来时去,颓然消逝——一幅内在的颓败,精力的衰竭,心血的浪费构成的忠实图画。

然后,黑夜的狂风暴雨再度莅临,① 它以双倍的威力激起一阵旋风:如火如荼的琶音,从深谷涌上巅峰,剧烈地抽搐……

接着是贝多芬所惯有的——其实几乎是不变的——静寂。突然来了柔板……弱……这个人,无力呼叫,沉默无言,窒息了。——不久,他喘过气来,重新站起来,这时,无望的抗辩,哭泣,愤怒,都告终止。话都已说尽,灵魂亦已掏空。最后那几小节,只剩下了庄严的力,它主宰着,控制着,迎接着惊涛骇浪。

一幅巨大无比的灵魂图画,它的成功主要并非来自画家的生花妙笔——他们往往随波逐流——,大部分功劳归于崇高灵魂的固有品格,它在痉挛中仍旧保持着和谐与天生的高贵。

可是,这种成功,是由于与意志无关的独立因素而获得

---

① 现代版乐谱里常常忽视的另一个重要记号是“用弱音器”(con sordino)——这是贝多芬在每次昂奋的腾跃中都清楚地标明的。至于勒住们的两个和弦,前一个标明 sforzando(加强),第二个标明 senza sordino(不用弱音器)。



的，不但未能使贝多芬感到满足，反而似乎使他感到不安。我们必须坚持指出，他后来对这首杰作是如何地深深鄙弃[①]；他是考虑到激发他写作的个人悲惨遭遇，而且极端厌恶旧事重提。急于要摆脱这些盲目力量的羁绊，他写出奏鸣曲创作中最心平气和的一首：快活、明朗的《田园》奏鸣曲（D大调，作品第28号）。就在这时候，他对克伦甫荷尔兹讲了一句叫人诧异的话：

"我不满意……我要另找一条路……"

他不像《圣经》中的上帝：他看到自己的创造物，并不感到满足。作为一个创造者，他的心从不知安息。

---

① 由于人员变故引起的痛苦和对往事追忆的反感使他获得了深深的启发。

他是天生的木匠，他的心渴望着完美，虽则追求的节奏很是混乱，他对自己的行业，除了尊重之外还有热爱，有执著的热诚，对自己的造物有着近乎手触的欣喜，而且在满师之后，更具有把师傅的技艺进一步发扬光大，完成师傅留下的工作的那种崇高的骄傲。

我已经提到过他那逻辑的头脑和喜欢玩奏鸣曲形式的论证游戏。主题的二重性，完全符合他本身的二重性格，粗野而忠诚，理智与感情在其中面面相对，这状况跟古典悲剧人物正好相同，内心对话日渐成为他的深邃生命的形式。他在奏鸣曲中寻求的动机对比，呼应他本身种种感觉的激烈对立。他只要听从自己的意向，自然就会为音乐语言定出必须严格遵守的大纲，同时也就清楚划出各章，各节，各段和各句之间的分界。在日常的语言表达和写作中，他要表现自己混乱的起伏思潮并非毫无困难。但在表面生活下的潜意识生活，却不可阻挠地趋向秩序、明朗和统一。从他的草稿所揭示的潜藏的创作看，这一点是可以肯定的。从草稿所见，他最初的思路一片混乱，意念也很平凡，要花许多天，好几个月，甚至好几年的功夫，去挖掘地道——完全依赖某种朦朦胧胧的罗盘或者别的什么！——永远通向最简单，最明确，最适当的形式。因此，比起把奏鸣曲形式传给他的莫扎特和海顿这两位前辈来，他能够更自由地运用这遗产。

在他的初期作品里（例如作品第2号第3首C大调奏鸣曲），他只不过是个木匠而不是个建筑师，但不久我们就看见他提笔画出自己的设计图，轻松愉快地延展传统的图样，而且扩大了传统的形式（例如作品第7号降E大调奏鸣曲）。他不避任何繁难，要掌握将来更美、更坚定、更精确的音乐语言……“Vir bonus dicendi peritus”……作品第10号第3首（D大调奏鸣曲）第一乐章的草稿，反映出他如何努力驱除暧昧不明的思想并淘汰多余的累赘，去寻求最精纯最突出的表现方法。他很快就发现自己成为乐器的主宰——有一阵竟想过以演员或演奏家的身份亲自登台。如上面所说，《悲怆进行曲》是名实相符的壮丽行列，因为它的戏剧性的悲惨效果——就这个语词最好的和最坏的意义来说——源源不绝。钢琴男高音走上舞台，与女主角（primadonna）进行《行吟诗人》（*Trovatore*）①式的夸张交谈；而且两者都依照音乐剧（mélodrama）②的方式，尽量装腔作势，大唱其装饰音，也许这部作品名气太大而且歪曲了公众对贝多芬的评价，因而使我的反应流于偏激。但不管怎样，《悲怆奏鸣曲》的戏剧——舞台——色彩是无可否认的，它的风格和表情接近他专为舞台而写的若干作

---

① ［*Il Travatore*——威尔第所作的四幕歌剧。］

② ［mélodrama（音乐剧）——18世纪后期流行的戏剧作品，用音乐衬托对白的歌剧或话剧。］

品，例如1801年的《普罗米修斯》[1]，接近他的伟大的悲剧模范格鲁克。格鲁克的《阿菲奥》（*Orphée*）[2]第二幕的咏叹调和二重唱特别使人想起《悲怆》第一快板那热烈的起句[3]：

---

① 我注意到《悲怆》的快板与《普罗米修斯》的第九段(《悲剧的缪思》一场)有出奇的相似之处;作者在这音乐剧上注明“piangendo…va in collera”[哭泣的……转为愤怒]等语——亦有助于说明他这首奏鸣曲的用意。——还要注意,在1800年的草稿本里,这部芭蕾舞剧草稿也夹杂着贝多芬原原本本地抄下的《悲怆》开头一段(页49)。

② [*Orphée*——格鲁克所作三幕歌剧,orfeo ed Euridice,法国译本作Orphée,1774年在巴黎上演。]

③ 格鲁克对青年贝多芬的影响，没有受到足够的注意。我本人对此绝无怀疑——不是指交响乐的结构，因为《阿菲奥》（*Orphée*）的作者在这方面并不高明——而是指戏剧化的表现法，重音的力度，精简的音乐语言，宽广清晰的设计，雄浑的单旋律，层层积聚的热情，以及使人想起柏加穆姆［Pergamum——公元前3世纪至公元2世纪的文化中心，位于小亚细亚，以其雕刻艺术闻名于世。］式的硕大雕刻。格鲁克其他方面的天才对贝多芬的影响较少——他那些有着乐园式的完美的图画，渊源比较接近于被庞贝（Pompeii——意大利古城，公元78年毁于维苏威火山爆发喷出的熔岩。）与希腊精神的光华所净化的18世纪理想，而不那么接近大革命［指法国革命］和帝国那种纪念碑式的尘世理想，——不过格鲁克自己却是先驱者之一。

格鲁克是贝多芬拥有或希望拥有的五大音乐家肖像之一——:菲许霍夫(Manuscrit Fischhoff)手稿中有一段:“1815: Handels, Bachs, Glucks, Mozarts, Haydns Porträte in meinem Zimmer, sie können mir auf Duldung Anspruch machen helfen,”[1815年亨德尔,巴赫,格鲁克,莫扎特,海顿的肖像在我的房间里,它们帮助我培养耐心。]

不过,贝多芬对格鲁克的认识却不是从剧院得来的。在他居留维也纳时,直到大约1807年之前,格鲁克的戏剧未曾上演过,在波恩最多也只听过一次他的喜歌剧。但是,前面一章已经提过,贝多芬是格鲁克总谱极出色的钢琴演绎者;听过他这些演奏的老乐迷,多年之后还保留着深刻的记忆。谁会吝啬任何代价去听《悲怆》作者指触下的《复仇女神之舞》(*Danse des Furies*)和《阿菲奥》(第28曲)呵!只要想一想,就会令我们心颤神移。



53

[上谱采自《阿菲奥》,下谱采自《悲怆》]

《悲怆》的成名,除了乐曲本身外,还带着戏剧色彩。根据莫舍莱斯的叙述,当时人们赞扬或贬斥这首奏鸣曲的激烈程度,通常只在歌剧方面才会发生。

毫无疑问,贝多芬自此以后即不再追求这样的荣誉,因为他觉得十分无聊。在后来的奏鸣曲中,他或者寻求更自然的风格(例如 E 大调奏鸣曲,尤其是作品第 14 号第 1 及第 2 首 G 大调奏鸣曲),或者寻求更非人格性的结构形式(例如作品第22号降B大调奏鸣曲)。直到这个时期末尾为止,他仍然



贝多芬手稿（钢琴奏鸣曲，作品第27号之二，即《月光》）

不断动摇，有时偏重建筑师的职务而执拗追求宏伟形式[①]，有时则听从变化无常的强烈感情[②]和无拘无束的幻想，二者都要求得到满足。

然后，当他跨越过第一座山峰，1802 年回头眺望最初的 15 首奏鸣曲的时候，他见到的是什么呢？那乍看似是一连串互相矛盾而且并不圆满的作品：——内容抽象、讲究结构的奏鸣曲(作品第 3 号第 2 首，作品第 22 号)；全仗脆弱的逻辑维系、充满短暂诗情的，偏重感性的奏鸣曲(有许多)；越入舞台界线的戏剧性奏鸣曲；属于传记式自白的，如《月光》之类充满激情的奏鸣曲。(后来当他回顾这些作品时，就像哥德重读《少年维特之烦恼》一样，羞恼交集，自责为什么会写出那样的作品来呢！……)从整体来看，它们不过是旋风卷起的尘埃。今天震撼我们的是风，但贝多芬当时却只看见尘土飞扬。

这老实人批判自己比谁都更狠更辣，他憎恶自己天性和艺术上的某些缺点——例如他衷心崇拜绝对的真实，却仍然屡屡易于倾向浮夸；又如他觉得多情善感应为男性所不齿，但在环

---

① 即使在作品第 28 号的奏鸣曲——一首田园牧歌，完全没有雄辩的对话——中的回旋曲(rondo)中，贝多芬也抗拒不住那能够让他以音乐表达印象的奏鸣曲式(forme - sonate)。他以非凡的艺术表演了这项绝技。

② 注意这个语词！它丝毫没有多愁善感的意味——这是贝多芬的纯男性情操所没有的东西。我已经说过，他讨厌流泪的人。如果说《月光》奏鸣曲有泪水，那也是愤怒的泪水，火的泪水。仔细听听作品第 26 号奏鸣曲中的“逝去的英雄的葬礼进行曲”(marcia funebre sulla morte d'un eroe)，你不会发现肖邦 * 的那种柔和与温顺。在葬礼进行曲中，是进行曲支配着悼念的情绪。贝多芬的英雄是昂然直立着死去的。

* [肖邦(F. F. Chopin 1810—1849)——波兰作曲家，特别以钢琴曲著名于世，父亲是法国人，母亲是波兰人。]

绕于他周围的年轻妇人和“小友”的世界中，却常常受到情感的威胁；此外还有乡下人的土气，欠缺灵活，要求自己永不犯错误的固执以及自始至终不断想摆脱的音乐上的呆板对称等。[1]

1802年时，所有这些缺点，也许只有他自己知道。他曾对一位最忠实可靠的朋友说过：他必须改造自己。他要寻找另外一条路。

不过，头一次尝试却没有找到正确的路。虽然他从没有停止前进，可是有一两年仍迷失在丛林里：偶尔还觉得自己重蹈覆辙，错误与混乱一如故我……

“E pur si muove！…”[而它却仍在转动着！……][2]，实际上他已迈步前进了！

---

① 保罗·米斯(Paul Mies)在他那部出色的贝多芬草稿研究(*Die Bedentung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles*, 1925)中精辟地指出，贝多芬本能地倾向于四平八稳的均衡，倾向于略见机械式规律化的旋律及其4,8,12或16小节的连续；同时指出他后来在成熟期如何极力摆脱诗歌划分行、节的束缚，而使旋律达到“无垠”(infinies)——例如作品第130号降B大调四重奏中的卡瓦蒂纳*——，这也是他当时常用赋格主题的原因，或原因之一。我在这一帙论文最后一卷中，希望能有一章的篇幅专门讨论“贝多芬内心创作的机动过程”(Mécanisme de la Création intérieure chez Beethoven)。

* [卡瓦蒂纳 Cavatina——指宣叙调中出现的咏叹调。]

② [这是伽俐略(Galileo,1564—1642)于1633年被宗教法庭以异端罪受审时，被迫承认“罪行”，到审判终了时所说的话——他发现地球绕日转动，与教义大相径庭，故被目为异端；但他始终没有丧失自己的信念，由最后这句话可以作证。]

关于这一点,作品第 31 号第 1 及第 2 首(G 大调和 D 小调)[①] 奏鸣曲,为我们作出了解答。

乍看这两首曲子似乎极不相同,完全不像写于同一时期,出于同一作者之手。谁会相信它们位于同一部草稿本的 50 页内,而且成就更高、更完美的第 2 首,竟是先完成的呢? 它们之相继出现,正好说明我上面提到的变换规律,这是贝多芬摆脱不掉的规律:天才的两种绝然相反的需要,轮番要求满足——纯粹艺术上的喜悦与纯粹个人情绪的表现。作品第 31 号第 1 首(G 大调)有十分显著的"模仿"痕迹——我几乎想把它称为意大利歌剧的"仿制品";第一乐章具备了喜乐剧(comédie musicale)的场面,幽默、俏皮话、生动的对白、恶作剧和讽刺的夸张[②]。柔板里那种罗西尼式的意念,是无可置疑的:它是六弦琴[吉他]伴奏的小夜曲[③]——固然,幼熊强有力的脚掌曾经在中段不自觉地留下了爪痕。它不时闪现出罗西尼《理发师》(*Barbier*)的小夜曲的光彩。至于作品第 31 号第 2 首(D 小调奏鸣曲),却恰好是另一极端,这是贝多芬作品中代表音乐的直接言语最突出的例子之一。这正是他,这正是

---

① 我把这两部奏鸣曲相提并论,是因为它们在 1803 年初同时出现,而且两曲的草稿也同在 1801 年 7 月至 1802 年 5 月的草稿本里。作品第 31 号之三(降 E 大调)到 1804 年才出现,1805 年归入其他两首编号。

② 我们若忽视车尔尼的提示是错误的,因为他跟贝多芬一起研究过这部奏鸣曲;他说第一乐章的弹奏应该表现出劲力、幽默和机智(energisch, launig und geistreich),而末尾的回旋曲应该急如旋风。

③ 作曲家的用意,在草稿本上表现得尤为清楚,他最先记下的是吉他伴奏,旋律稍后才出现。(参阅诺特博姆著 *Zwei skizzenbücher von Beethoven aus den Jahren 1801 bis 1803* [《贝多芬 1801 年至 1803 年的两部草稿本》]。)

他本人!

这种二元现象已不足为奇。我们差不多可以说已经熟悉奏鸣曲对偶性连续出现的手法:比方说,《月光》的位置,是在献给里奇登斯坦公主那俗气的幻想曲与《田园》之间,但是如果我们仔细观看的不是无形的灵魂,而是肉体(事实上,肉体亦即灵魂,是可见可触的灵魂),是活的本质(对于能透视最深心理的人而言,操纵每一个有机的器官的精神,在这上面都有印记),那么就可以从这两首奏鸣曲的肉体看出贝多芬在精神上所经历的转变,并且认识到他究竟成长了多少。

最突出的两点:——首先是作品第53号(《黎明》[即瓦尔德斯坦奏鸣曲])中特别显著的、形式的惊人扩张;其次是音调的崭新弹性,见于作品第31号第1首的开头。[①]

这两种形式方面的演变,符合精神的演变(真诚如贝多芬的艺术天才,通常总是如此)——或者,说得更明白些,符合贝多芬使精神完整,补救失误并使它转变为美德的不懈努力。我们已经看到贝多芬气质中那种坚韧、重叠、反复探讨某一点的需要,此刻他正想把这种需要转化,从而扩大音乐因素的领域,使音乐艺术更加丰满,使他的奏鸣曲和交响曲达到惊人的

---

① 哈尔姆(Aug. Halm)在他的《贝多芬》(1927年)一书中,作过使人敬佩的分析:贝多芬还不曾完全确立调性(tonalité)就放弃了它,经过一连串使听众处于悬疑状态的可喜的变调,才重返原来的调性。哈尔姆认为作品第31号两首奏鸣曲的开头,是音乐进化史上的大事;它们为音乐,或者更确切地说,为和声的调性本质带来了完全的新生。他相信贝多芬自己充分意识到这种发现。

分量而仍旧维持着均衡的和谐。与此同时，他那富于同情心的胸怀，他在心智上要求穿透古今伟大人物思想方式的热望，以及他对曲谱的广泛研究[①] ——他的研究比巴赫至瓦格纳时期任何大音乐家的研究都更深入——，使他思维上的庞大规模和雄伟力量两者的统一，不断得到修补和充实。

与此同时，在贝多芬未满足的天才直接的催策之下，钢琴演奏的演绎方法，也经历了技术性的转变，而这转变，对他的思维产生了必然的作用。眼光敏锐的赖郝特在 1808 年至 1809 年冬天探望过他好几次，关于他对钢琴演奏的改革，曾经写下极具参考价值的札记：

> “由于贝多芬的建议和愿望，斯特莱赫[②] 放弃了其他维也纳乐器所用的，按键时太松而反弹时又太嘈吵的

---

① 我准备在另外一章中讨论他所读的文艺作品。(我在波恩 1927 年出版的 *Beethoven Festbuch*[《贝多芬纪念专辑》]中发表的 *Fonti Fortitudinis ac Fidei*[《勇气和信念的源泉》]一文，已经略略讨论过这个问题。)贝多芬是个热心的读者，由于失去听觉而被剥夺了谈话的乐趣，这使他更加喜欢读书；不幸的遭遇并没有影响他对欧洲大事经常保持着警惕的好奇，这种情况一直继续到最后的日子。以后我们可以从他由 1819 年开始记录的谈话册子中找到证明。(参阅 1927 年三月的 *Vorwärts*[《前进》]和 *Le Semeur* [《播种者》]两刊物的贝多芬特辑所载我关于 1819 至 1820 年谈话录的短文。)让我们在这里只谈他关于音乐方面的阅读。不论就手段或意志而论，他都比任何其他伟大作曲家更有机会读书：我是指鲁朵尔夫大公(Rodolphe)那庞大的图书室——这些藏书现在已成为维也纳国家图书馆音乐库藏的重要部分。不断研究各个时期的音乐这一事实，对贝多芬究竟起过什么作用，这在过去我们没有充分注意到。他在那里洗涤自己的天才那块坚硬岩石，他刷新它，给它弹性，特别是在他 40 岁退隐到自身之中修练印度瑜珈的内省时期。

② 斯特莱赫(Streicher)的店在 1802 年脱离了钢琴制造商斯泰因·斯特莱赫(Stein - Streicher)而独立经营。贝多芬跟这家店一直保持着友好的关系。

柔音键，同时给予他的钢琴更大的逆阻力和弹力。深刻有力的演奏家在控制琴键起落以及音的连绵时更能挥洒自如。他借此给予这乐器更深更广的性质；由此，任何演奏家如果不是单纯追求浅薄的美，都可以从钢琴得到比其他一切乐器更大的满足。”①

我无需特别指出这份资料对室乐史的重要性，它说明了在伟大的贝多芬时代的中心，在两首杰作《黎明》和《热情》奏鸣曲之间，为什么贝多芬会写出一些像作品第54号(F大调)那么偏重技巧而较少顾到音乐意念或表情的奏鸣曲；同时也说明了何以演奏造诣——如果这个字眼听起来碍耳的话(因为它可能意味着没有内涵的形式，而贝多芬的音乐——如大自然一样——最嫌恶真空)，或者说，何以这时期的某些伟大作品显示出种种纯钢琴的特色，又何以《黎明》那美妙的第一乐章，却会开放着钢琴练习曲的花朵。②

孕育着一种新思维的人，首先要锻炼和制服自己的工

---

① “Streicher hat das Weiche, zu leicht Nachgebende und prallend Rollende der anderen Wiener Instrumente verlassen, und auf Beethoven Rath und Begehren, seinen Instrumenten mehr gegenhaltendes, Elastisches gegeben, damit der Virtuose, der mit Kraft und Bed eutung vorträgt, das Instrument zum Anhalten und Tragen, zu den seinen Druckern und Abzugen mehr in seiner Gewalt hat. Er hat dadurch seinen Instrumenten einen grössern und mannichfachern Charakter verschafft; so dass sie jeden Virtuosen, der nicht bloss das Leichtglänzende in den Spielart sucht, mehr wie jedes andere Instrument befriedigen müssen.”(参阅泰耶的著作，第二卷556页)

② 在诺特博姆分析过的1803年草稿本里，练习曲紧挨着《华尔斯坦》第一乐章初稿，二者关系的密切是不能否认的。(参阅1924年保罗·米斯著作的新版本，第58及59页。)

具。赖赫特的评语虽然简略，却也显示出贝多芬寻求新的表现的方向。他的第一个愿望，是把钢琴当作马一样，把它牢牢地掌握着。因为他坚持的并不是迷人或辉煌的音符，而是准确的音韵与线条，要求琴键服从意志，要求一切细节服从乐章的主题意念。他在扩大乐章的种种形式时，一定也要按比例加强自己对整个形式和整个乐章的控制。马队愈大愈精锐，御者的腕力则愈需要加强。我们会看到平面图变得更加清楚，当风景线逐渐延展时，地平线也随着更加明显。

要统一。

因为我们不能够细谈他的每一首奏鸣曲，所以只好将《月光》过渡到《热情》时期的两首最伟大的作品——即《吟诵奏鸣曲》(*Sonate Récitative*)，作品第31号第2首(D小调)和《黎明奏鸣曲》，作品第53号(C大调)——加以简略的分析。

《吟诵奏鸣曲》(因第一章的风格被称为吟诵)是贝多芬自白书中的第一章。它也是两首莎士比亚风的奏鸣曲之一。[1]

---

① 后面谈到两首乐曲中更突出的一首——即《热情》奏鸣曲的时候，我会解释这句话的意思。

它没有献题,地位如此重要而没有献题的作品,在历史上是少有的。他可能把它献给自己。这首奏鸣曲的原稿出现于1801至1802年的冬天,完成于1802年夏;算起来它应该作于1801年11月16日致韦格勒那有名的书信与《遗嘱》(1802年10月6日至10日)之间。一方面,它叫人想起前一封信那骄傲的语调——爱情,悲愁,战斗,激扬的生命,不可征服的活力①;另一方面,后一个文件庄严的英雄主义和绝望的呼叫,在其中亦早有影迹可寻。

贝多芬从未有过一首作品以如此雷霆万钧之势在他脑中迸发。没有通常那些在迷雾中的摸索,阴霾一下子散尽,意念猛然冲出如武装的柏拉斯(Pallas)②。全部原质乍然喷射,——开头完整的主题(广板和快板),后面跟着诺特博姆恰当地称为"角柱"(pilters d'angle)的变调③,还有最出色的,第一乐章第三部分使人目瞪口呆的无伴奏吟诵调,以及作为答句的悲剧性悸动和热病似的颤抖。在这里,谁都别提什么美学的悖离,也别提什么为着培育和繁殖所谓音乐"细胞"(如文逊特·丹第所称的)而进行的心智劳动!在这里,整个机体一出生就具备了自己的个性。从初稿看来,奏鸣曲的第一个乐

---

① "…Ein liebes, zauberisches Mädchen…die mich liebt und die ich liebe…Wäre mein Gehör nicht…O, die Welt wollte ich umspannen…ohne dieses Uebel!…Nichts von Ruhe! …Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen…etc. O, es ist so schön, das Leben tausendmal leben! …etc."(致韦格勒(Wegeler)的信)

② [柏拉斯——希腊神话中的艺术保护神。]

③ 见保罗·米斯上引书第27和28页(1924年法文重版本)。

章，便已是完成进化的生物了。①

定稿时，贝多芬只须重新抄写草稿的开头——一段不平凡的吟诵调前奏：



一个极弱（pianissimo）的宽广的琶音和弦。一道至高无上的命令。这是君临整个悲剧的命令。其后在贝多芬一生中成为永恒主旋律的"Es muss sein!"［必须如此！］引起了恒久抗争：此刻，灵魂听到了，它烦恼，震栗，它想逃避：



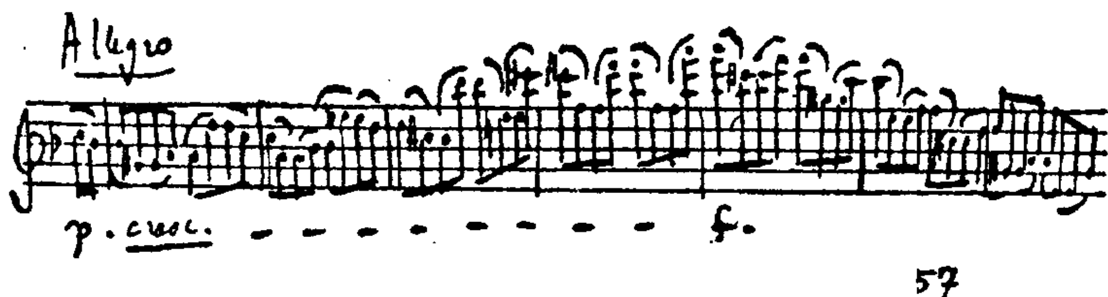
然后，意外的变调转为 C 大调，重复这个命令，使灵魂显

① 我要立即补充，在贝多芬其他作品里，这个事实虽然大都不十分显著，却是确实存在的。几个音符在显微镜下作"细胞"分析，也许只呈现一个动机的萌芽，贝多芬心里却早已经有了"整首作品的乐思"。橡树在橡实里。然而他在朦胧中酝酿的意识，要等到分娩之后才看见婴儿。它并不是受孕后服从心智的命令而发展的成果，它是分娩的成果，首先是血肉的成果。

得不寻常的平静：



灵魂被蛊惑住，它飞起，跌倒，逃不开斜坡的引诱，一步步滑落，尝试所有的角度都稳不住脚步：

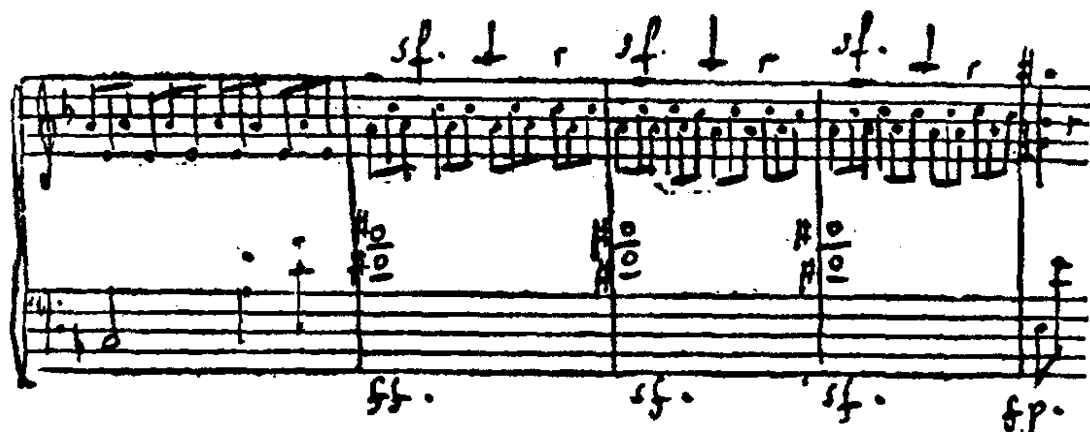


直到主宰在那里等着的最底层。于是它被潮水卷住。到这时候——第 21 小节——洪流才找到了 D 小调的主音：



戏正式开场。开头的宽广琶音和弦在低音部再现，跟着是悲伤的哀诉；然后一切都被潮水冲走。主动机的命令沿着音阶一度一度由 D 上升到 C，反复达七次。第三次反复时，作为回声的七音哀诉静了下来；第六次反复时只余一声呼叫。到第七次，命令出现了三次，生气，甚强（fortissimo），止于高一

度音，狂叫声也出现三次：



于是，我们抵达了开头和弦的领地，即 E 调。另一个恐怖的动机开始了：它与最初可怕的下坠相关联，不过当初显得混乱的切分音，此刻已变成平静、规律、均匀的啜泣。它下坠到最底时，一个强力抑制的新动机出现了。只是它不复具有开始时不妥协的性质，它似乎在说："接受罢！"随后是一段断断续续的对话，可能来自巴赫的一首康塔塔。面对主宰的禁令：



灵魂再度以拒绝和恐惧作答：



到了第三次，主宰不能忍耐了。他赫然震怒——极强(fortissimo)，之后紧接着是弱(piano)，灵魂屈服了：



第一部分整个结尾——主题的反复——笼罩于忍让的气氛之中：



发展部——主题淋漓尽致的发挥，对于贝多芬，(他的伟大亦在于此)常常与心理上的发挥和灵魂的衍变过程相呼应——由主动机开始，宽广的琶音，波涛 PP[甚弱]，涌起三次，由 D 升至 F 再升至 A。……这是向主宰屈服后的和平宣言吗？——不！斗争必须继续下去，更艰苦，更惨酷的斗争。命令的动机，从头到尾，贯串这一部分。哀号回响了两次。相隔更远了。色彩——调色——不断变换(升 F，升 G，A，B，C，升 C，D)，起先是每四小节变一次，然后缩短为每两小节，节奏跟着加速而成为一阵三连音的旋风，以 sforzat[极强]之势冲击。它的组织完全没有任何对比处理，只不过一根单线。构成的

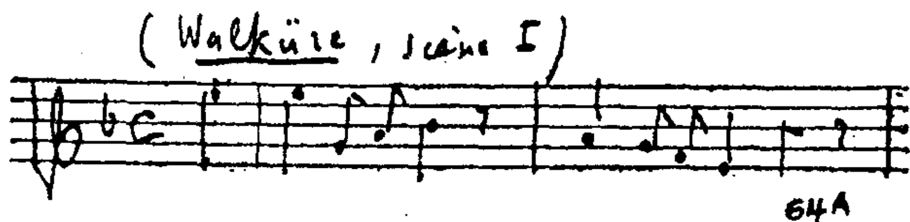
轮廓却有着高度精密的对称。它是一个热烈意念毫无掩饰的自然流露。在结尾处，激荡的各部分，盖住低音部，企图截住急流，想把它控制着，使它减速，将烦躁的心带回开头的广板。

然后，在第三部分的门槛上，奇景出现了！由广板乐句带出的无伴奏吟诵，跟前面用过的全部动机都没有任何技术关连。而这正是贝多芬的“Immer simpler!”——再简单些！我自其中听出灵魂对上天的命令所发出的内心的声音：

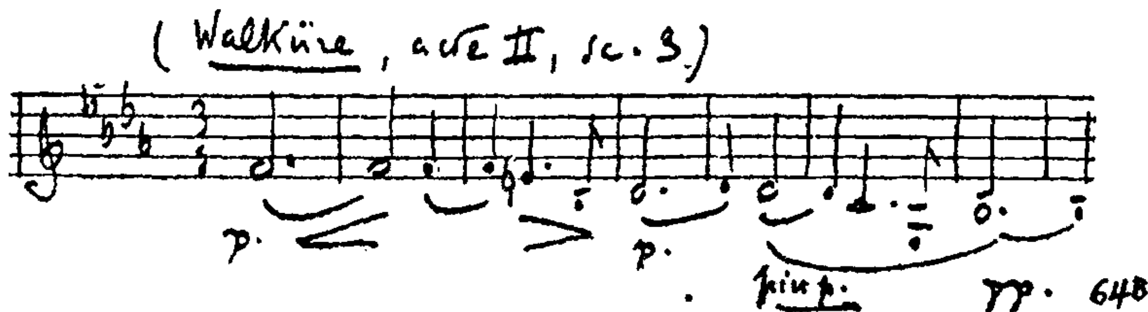
——“多久啊，主？”①



① 它可能是一段瓦格纳式的宣叙调。



或者，稍后（奏鸣曲的第二段宣叙调）：



二者的动机都表示屈服。心理的关系是没有疑问的。

激动的动机起先以头段相同的言语回答。它是灵魂的另一面,经常苦恼、颤抖的一面……那广板重复了它平静的训谕,回应的吟诵变得更加悲凉,而且具有不容置疑的个人特性①。



这是那个时代的艺术前所未见的自白！这显然是海利根镇危机的预告。破碎的灵魂不复挣扎,甚至再也没有力量对命令作出反应。它厌倦得快要死了……

主宰的声音沉寂了。开头作为统治力量的快板动机,在这里不适宜。一阵静止——然后是带着加了断音符号的几个和弦,pianissimo[极弱],均衡地分布。有如沉重而迟钝的脉搏:

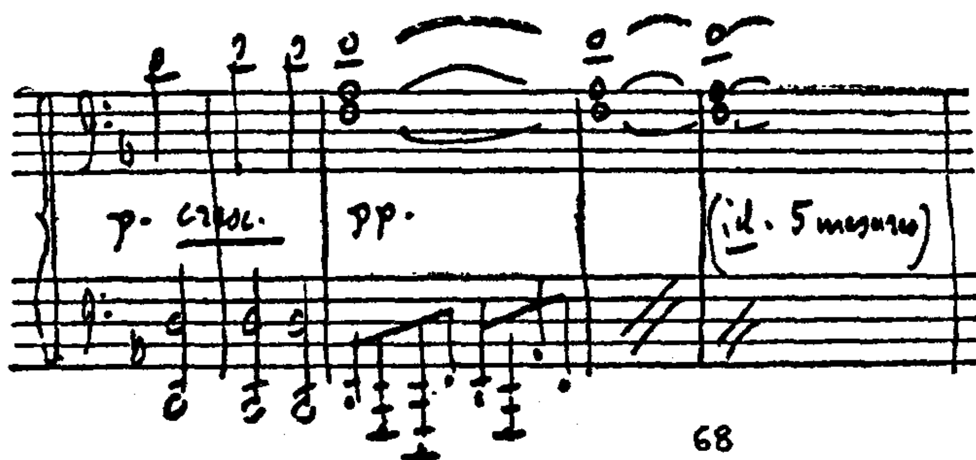


① 演奏者必须小心避免夸张的戏剧效果。贝多芬的表情记号是清楚的:"简单地"(simplice)。

血液再度循环。这两对和弦反复了三次——此刻比较有力，而且稳步上攀。血的潮水追随着它们的足迹：



到第三次，脉搏强烈地跳动着，血潮像第一部分的结尾一样，在自发的冲动之下汹涌流过血管，同样的对话和同样的最终妥协，没入 pianissimo[极弱]之中：



是灵魂放弃挣扎而向命运投降，静伏于命运的脚下。这种忍让有着一种古代的光华。

我要简单地掠过其余两个乐章，虽然它们都属于完整的美。这种完整也是它们最显著的特征。对于“和谐”(Harmonie)——就这个语词的本义，并非就它的特殊音乐意义而言——，贝多芬不常显露出如此有力的掌握：艺术的均衡，是把种种“元素”按适当的比例用“爱钉”结合起来的，亦即希腊人所谓 Αρμυoia Θεμερ w̄π'ιs[和谐的艺术]那样的、神圣的

心之安宁。[①]

文雅的柔板，有着天国的平静和悬岩的平衡，以天鹅绒般的脚步，穿过半明半暗的光线，仅有一两次升到“强”音(forte)，七八次升到“突强”(sforzando)———如充满欣喜的心胸发出了倦怠的叹息——，随着一声幸福的叹息，慢慢地沉入梦境。

小快板的终曲，是“仲夏夜之梦”的随想曲。

尽管三个乐章的风格不同，它们依次展示出强力和温柔的建造艺术——贝多芬其他奏鸣曲，却一直不曾达到过这地步。从建筑工程的观点来看，我们不知道最值得赞美的是开头的吟诵乐章——其中仅由几个音组成的深刻动机决定了整座建筑物的梁柱和圆穹的角度——那玲珑浮凸的线条和轮廓呢，还是那浩浩然由危难催生的四个平凡音符[②] 使豪华的旋

---

① 参阅我写的 *Empédocle d'Agrigente* 第 34，35 页。

② 据可靠的证人车尔尼说，贝多芬是在模仿马的奔跑：



68A

这话当然引起批评家们义正词严的驳斥，他们是艺术尊严的卫士。然而我们要问一问这些有心人，对于艺术家和创作行为是否有最低限度的概念。不用说，贝多芬不会容许自己在模仿一匹马的奔跑中，寻找愚蠢的娱乐！但奔马蹄声的印象，却在他心里引发了一阵音乐形象的旋风。在引发感觉的对象与所得印象之间，有着整整一个世界；天才的表现，就在于使客观现象通过内心的反响造成变化的力量。“在音乐家的心中，一切都是音乐”。贝多芬的儿子小若望·克里斯朵夫(Jean - Christophe)这样说。车尔尼也说，“Bei ihm, wurde jeder Schall, jede Bewegung Musik und Rhythmus.”(“每一种声音，每一种运动，在他心中都变成音乐和节奏。”)雷奥纳多(Léonard)[按：指达·芬奇(Leonardo da Vinci)]在墙壁的裂缝或炉火中看出笑脸或怪脸，也是同样的过程。

涡形装饰开着灿烂花朵的、幻想的天才[①]。而且在最后，回旋曲在奏鸣曲结构中所起的作用，亦在此处得到充分的理解，如果说第一段快板是教堂的大门，柔板是圆顶，那么，最后的回旋曲便是塔尖。

但我不会像诺尔，纳格尔和费林莫尔一样，认为这首奏鸣曲的组合，构成了完整的甚至完美的、有机的统一。即使我们不打算从它身上找寻逻辑思维或情绪的连贯（这是很不容易建立的），即使我们只要求美学的统一和光与暗的和谐平衡，并且承认艺术家已在各个乐章的连接次序上实现这一点，[②]这种均衡依然缺少一点什么，未能使心灵完全得到满足。第一乐章的旋律与心理质素过于沉重，而终章的内容又太稀薄，太脆弱，像蜘丝结成的组织。由于不对称，作品倾斜于一侧。贝多芬显然知道这些缺点。他在《热情奏鸣曲》里将它改正了。

---

① 另一些人，例如纳格尔（Nagel），觉得这一段小快板开头的乐句跟莫扎特 D 大调交响曲的一个乐段有点相似；这可完全误解了这段音乐的意义。音符可能几乎一样，但莫扎特的 4/4 拍子，却属于完全不同的节奏。贝多芬这动机，首先着重节奏，旋律仅属次要。

② 汹涌的第一乐章到尾声（coda）时引入柔板。——此时渐趋平静，柔板与本调的三度音相关联。——它刚刚吐了最后一口倦怠的叹息，小快板的浪潮又冲进第一乐章的调性中。可是，凭借奥伯仑［Oberon——莎士比亚《仲夏夜之梦》里的众仙之王］的魔法，起先以受苦的面貌出现的 D 小调，现在呈现出幻想和欢笑的表情。

在《黎明》奏鸣曲(作品第53号)里,整体的均衡已经更加有把握地得到确定。

这首作品虽然名声很大,其实并不广为人知。以光辉的技巧笼罩着它的、无比丰富的钢琴艺术,常常造成深入理解的障碍。人们通常看惯了贝多芬悲哀的面孔,看惯了他那威严的姿态,看惯了他的热情主题那宽广的形象和锐利明确的轮廓,因此,在他如同跨着短腿穿过田野一般以粗大灵活的手指扫过琴键的时候,竟然想不到那在音阶的微语下歌唱的梦想有多炽热,也想像不出有钢铁的意志守护着的梦。这首像泉水般清澈的C调白色奏鸣曲,是醉人心肺的狂喜——是被心灵控制住的狂喜。

我们首先必须记住,它的草稿是在1803年的草稿本里,比《英雄》[奏鸣曲]稍后,而稍前于《莱奥那拉》最初的构想。因此它是一首间奏曲,是岩石隙间生长的小花。帮助我们理解它的性格的,是较早时《田园交响曲》视象的出现。[①] 它只不过是一根剪枝。可是它的香气不久就弥漫整间屋子:



《田园》被搁下5年多,只因为他的时间都用于大型作品,

① 请不要忘记,《田园》交响曲到1808年才完成和演出。

而《黎明》当时便代替它去处理同样的情绪:它是最初的《田园》。[1] 加以贝多芬正想从心力交瘁的繁重工作中,搞一点散心的消遣,余暇时便从事我上面提到过的改良钢琴和研究钢琴弹奏技巧的工作。

这两种情况合起来产生了预料之外的《黎明》……

他着手搅动那枯燥无味的钢琴练习曲的池水;[2] 他的手指滑动着,飞着,心灵却睡着,在做梦。……忽地光线照射着水面;空白的镜子显现出生气。《黎明》苏醒了。……



精神继续往前走……内心世界的风景展现在眼前[3]:户

① 或者不如说,第二首或第三首,因为贝多芬写过不止一首,我已指出过,这是他的天才主要的一脉。

② 参阅诺特博姆的 *Neue Beethoveniana*,第 58 页。

③ 当然,不可跟画家的风景画相比!"Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey."("不是绘画,是感觉的表达。")不是给眼睛看的,是给灵魂感受的。

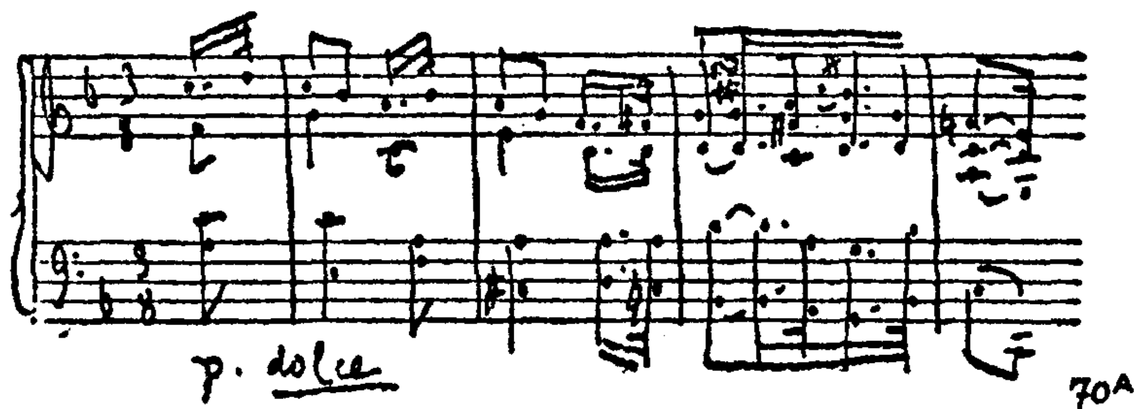
外的欢乐，自由飞翔的欢乐；贝多芬在田野上，充满了虔诚。全部主要的动机，包括穹空的动机和心灵的动机，还有大自然的悸动，至诚的默想，连同若干比较柔美的变调，都已记录在纸上。之后，头脑自然会把它们组织起来。而且，跟往常一样，最后的定稿不但有高明的统一，更由于贝多芬式的神迹，获得了初稿所没有的朝气和青春气息。不管是谁，只要能读，能品尝，追寻这首天与地的诗篇的发展过程——发展是如此自然，很容易使人忘却了它所付出的代价——是一种细致微妙的愉悦。羽翼的鼓动，百鸟争鸣，穿过澄明的空气之波的飞翔——这些柔弱的动机经过理想化，用它们细碎的装饰音，注满以精神的欢乐为中心为支柱的美妙图画，高扬为全人类面对永恒的大合唱。完全没有偶然性：这些奇异的空间，伟大的段落，扩展了的比例，满溢的内涵，丝毫动摇不了那指引的手：它把小船一直带到目的地，由第一道溪流带进大海——这个结句(coda)，在阳光灿烂中吟唱一生的结句，它的尾声不啻是宇宙灵魂的一曲颂歌。

不过作品的主要魅力还是在后面两个乐章，这两个乐章消耗了他最多的时间和心血。对贝多芬来说，快乐的劳动，总能得到最有生机的灵感——人们会说，这是最具自发性的灵感！我们见到，贝多芬在艺术上如何以认知控制了感觉——他那完美的品味，永不动摇的控制力，还有当作品某一部分虽已写成、甚至写得不错，但他一认为有损于整体的均衡时，他能毫不犹疑地把它放弃的那种牺牲精神。他曾经为这首奏鸣

曲写过一长段心爱的行板,① 他恋恋不舍地为它工作了很长一段时间②,而最后他发觉这乐章发展得太长,这使他非常苦恼。本来他一向不会关心这一类事情,一如他在宏伟的《英雄

---

① F大调那可爱的"稍快的优雅行板"(andante grazioso con moto),1806年5月另行出版,无作品编号:



收在布赖特科夫 *Kleinere Stücke für das Pianoforte* 中。这部作品(演奏者最好记住它最初给编在《华伦斯坦》内所担任的角色)具有一种优雅的风味,应该更出名些。它是一幅精致的画,镶在过大的镜框里;它梦幻般地慵倦,显示出贝多芬在那个时期还有一颗年轻的心。但是,重复三次的第二动机,轮廓和伴奏部分的变化(由8分音符变化到16分及32分音符)都使人想起C小调交响曲行板那段雄壮的号声。而尾声中由F大调到降G小调的突然变调,产生美丽的忧郁的阴影,又使人想起了《致远方的恋人》(*à la ferne Geliebte*)——套曲中某一首的"Wehmut"(伤痛)来。贝多芬给这行板注入了这个时期的许多秘密感情,我对这一点没有丝毫怀疑。也许甚至可以说,这也就是他要把它牺牲掉的原因? 有一件不寻常的事实未曾受到应有的注意——贝多芬在其中注入了内心深处感情的许多长段的慢乐章,他最初20首奏鸣曲的瑰宝,当时的听众特别喜爱的一些柔板和广板,后来都从钢琴奏鸣曲中消失了。若不是被他完全抽去,便是被他大刀阔斧地删节为带出终乐章的引子。直到14年之后,我们才在作品第106号伟大的柔板中,再次听到这些曾与外界隔绝的钢琴音乐的独白。贝多芬似乎在成熟的古典时期,对自己伤感表情的自然倾向颇为警惕。自《华伦斯坦》起到作品第106号,他把柔板的倾诉减到最少。两段快板(尤其是后一段)所扮演的角色,无论是长度和意义,都相应增大了。

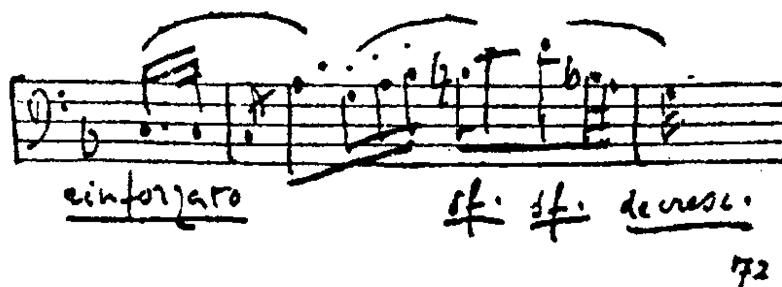
② 见诺特博姆同一著作61—63页。

交响曲》中所表现的那样，不过《英雄》那巨人的均衡是无懈可击的，和谐的本能得到了满足。而奏鸣曲的情况却不一样：梦想愈织愈长，连正文都看不见了；它与整个作品失去了连接；不比未来的《田园交响曲》活跃的行板(andante con moto)，它的根株不复在溪水中沐浴；它已经从景物中消失了，且全神贯注于本身而在面前拉上了地平线的帷幕。它最大的缺点不是太长而是不相称。贝多芬舍弃了它。在开头的快板与回旋曲(来自习惯的框架)这两幅大画之间——在这阳光耀眼的太空——只需要在平原上加上一点点云彩，一两抹梦幻的笔触，不需要自我在自言自语！自我已经没入自然中……

就这样，贝多芬写出这部奏鸣曲全部草稿之后，才得到了很慢的柔板前奏的概念，这是奏鸣曲的核心。我认为这不朽的半页是无瑕的澄明，它显示了贝多芬在宁静的田野上的心境。第一动机的节奏似乎由 Wachtelschlag(鹌鹑的鸣声)所诱发：



后来是灵魂的动机沿用了这小鸟的动机，但赋予了全新的意义：



温柔的倦息，心灰意冷的叹息，飘然引去又回过头来，且显得更加哀伤，忽然大自然的动机继起了；它变成较有生机的，冷静的申诉；呼声彼起此落，像树丛的雀鸟一般繁衍；活泼的合奏从甚弱(pianissimo)开始，迅速消失在渐弱(decrescendo)中：



然后，仿佛灵魂再次吐出了最温柔的叹息，使它从一切忧伤中得到了解脱。它解放了，沉入幸福的梦中……没有人会相信，这神妙的一段是后来加上去的，因为它已成为如此不可分割的一部分。最美的一刻，是从柔板转入回旋曲的过渡，从忧郁转入平静的、如梦的光辉的上空：



回旋曲(中庸小快板)原来并不以我们现在所见的形式开始；这很明白，因为诱发它的柔板与最初的构想完全不同。贝

多芬在后面的草稿(大约在草稿本十二三页之后)才想到我们如今熟悉的开始动机。于此,天才的发现落在 G 音:

灵魂入睡了……“孤独的流浪者”静止的幻境,溶入大自然悸动的梦境……

我所尊敬的朋友麦克斯·菲列伦德教授是公认的谣曲(lied)权威。他把所有灌注在伟大作曲家作品中的谣曲旋律汇编分类;他相信这回旋曲的主要主题,是叫做《祖父的歌》(*Grossvaterlied*)那首与“Malbrook”一道,在西方流行了三四个世纪之久的谣曲,这首歌甚至现在土凌基(Thuringe)地方

还有人在唱。我们对它的认识，主要是由于舒曼[1]曾多次引用过[2]。根据这种见解，贝多芬所用的是这谣曲的第二部分，

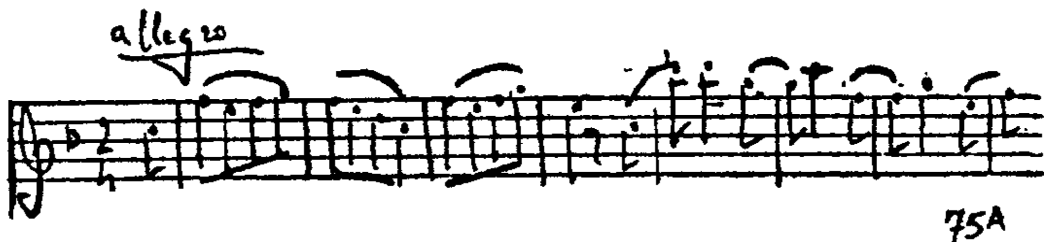
---

① ［舒曼(R.A.Schumann,1810—1856)——德国作曲家。］

② 《蝴蝶》(*Papillons*,作品第2号),《谢肉祭》(*Carnaval*,作品第9号),《冬季时分》(*Winterzeit* 作品第68号),《给青年人歌集》(*Album für die Jugend* 第39首),《声乐套曲》(*Liederkreis*,作品第39号第4首),等等……。

参看弗里德朗德尔［M.Friedlander,1852年—1934年,德国音乐著述家］的《祖父的歌曲与祖父的舞蹈》(*Das Grossvaterlied und Grossvatertanz*)(Sonderdruck aus der Kretzschmar－Festschrift 版)。

这个旋律,几乎是贝多芬用过的唯一流行旋律,这是很奇怪的;他是否有意识地这样做,也值得商榷。弗里德朗德尔在另外一篇文章中,也提到这个旋律第二次被用于C大调钢琴协奏曲(作品第15号,1798)中的回旋曲(rondo):

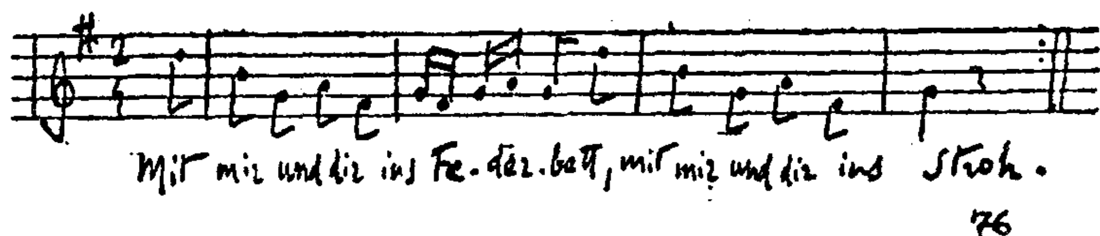


见所著 *Eigenleben von Volksliedmelodien* (Sonderdruck aus dem Bericht über Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel 1924)。

他把这个追溯至"einer uralten Volksweise"［一首古老的民间歌曲］。但他自己也承认,以最简单的音的排列为基础,经过许多时期的反复再发现,这种"Urmelodien"［古旋律］可能并不存心仿效旧时的模型,甚至可能不知道有旧的模型。我觉得贝多芬的情形肯定是这样,他的建设性的头脑总在跟随着并且发掘出一种最简捷的方法。

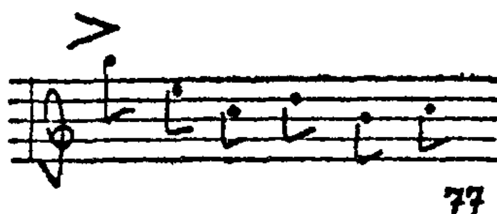
那么,我们必须接受弗里德朗德尔先生所提的使人惊讶的事实,即贝多芬从来未曾处理过一首德国民歌,在他的作品里很难——几乎不可能——找出民歌风格的影响。尽管如此,我认为我们应该更细心去找,不但在已出版的作品中找,而且要在他的草稿本中找。在1800年的记录本(Notierungsbuch)里,我似乎看出(85—86页)有不只一段的流行旋律闪过他的记忆。在他以前的几位大师(包括巴赫在内)完全不是这样的。贝多芬的艺术,由于主调音乐的倾向(par ses tendances homophones),由于其线条如此宽广简洁,由于其诉诸一切人的明显意愿,本质上比任何别的作曲家(亨德尔除外)的作品,都更受人欢迎。因此我们不免认为他不用民歌是一种基于美学的思考。他希望他的艺术成为人民的艺术而不是他自己的

那是一种喜剧式的用法：



76

他在 1800 年至 1803 年之间的一页上把它记下来，并在第一个音符上写下强音(sforzando)记号：

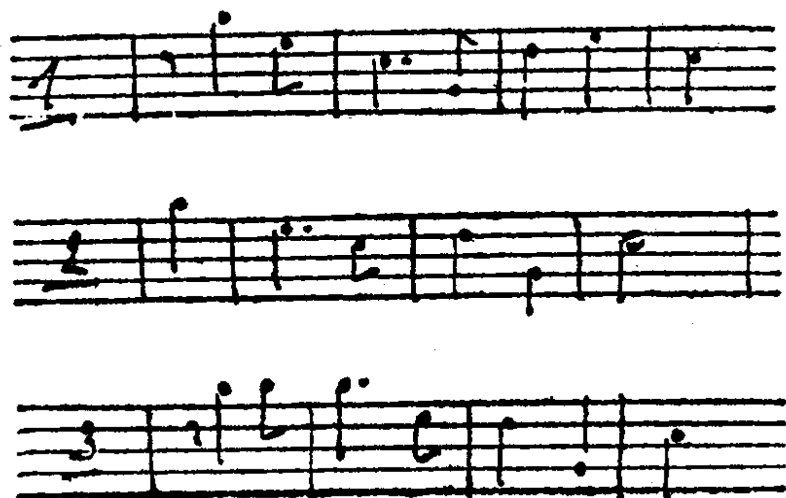


77

在这儿，我们见到贝多芬的天才那神秘的孵化现象。这个乐句在他的草稿本里，无疑地也在他的思想最底层中沉睡。在他等待大自然回答“孤独的流浪者”的问题时，它醒来了，失去了原始的意义；我们几乎可以肯定，他已经忘掉它的歌词和出处，他在第一个音符上所加的重音符号，亦不复唤起滑稽舞蹈的鞋跟响声，而是那将要带出神秘的梦幻的 G 音。

艺术。正因为他和他的艺术在本质上受欢迎(就最纯的意义而言)，正因为他自然地使用一种情感最健全，可以与所有人分享的语言，他才能够不必使用民歌。他的人民在他心里(Son peuple était en lui)。这些“uralten Volksweisen”[远古的民声]恰好还是他思维的尺度。假如他第一次尝试的时候没有找到它们，他依然知道，它们正在他的意识深处发芽；只要掘下去，他肯定它们就会跳出来。

他在草稿本中一遍又一遍地写着：



78

鸟儿呵，飞吧！……笼子的门打开了。欢乐之鸟的歌声在空中在田野飞扬。这个动机，最平凡而又经过艺术琢磨的动机，——这是资产阶级粗俗的愉悦，因重音转移而发出了明亮的笑容——由于那被弃置的回旋曲形式——，天才终于获得了诗的丰收。沉思的欢乐逐渐活跃起来，音调的对比，原先只不过略作暗示，到后来则为它染上了五彩缤纷的颜色。它流着，它伸展着。不可遏止的颤音，激起了它的热情。它变成旋风，变成一个 Kermesse[①][守护神节狂欢会]，狠狠地踩着大地。有一阵，大自然的动机，这默想的动机，被理想化的形式所中断。圆舞重新开始，更热烈，更灿烂。但那心灵——但那合唱——以一串可爱的和弦，唱出了宁静的欢乐颂歌，其调式(modulations)早已写在第一次稿中：[②]

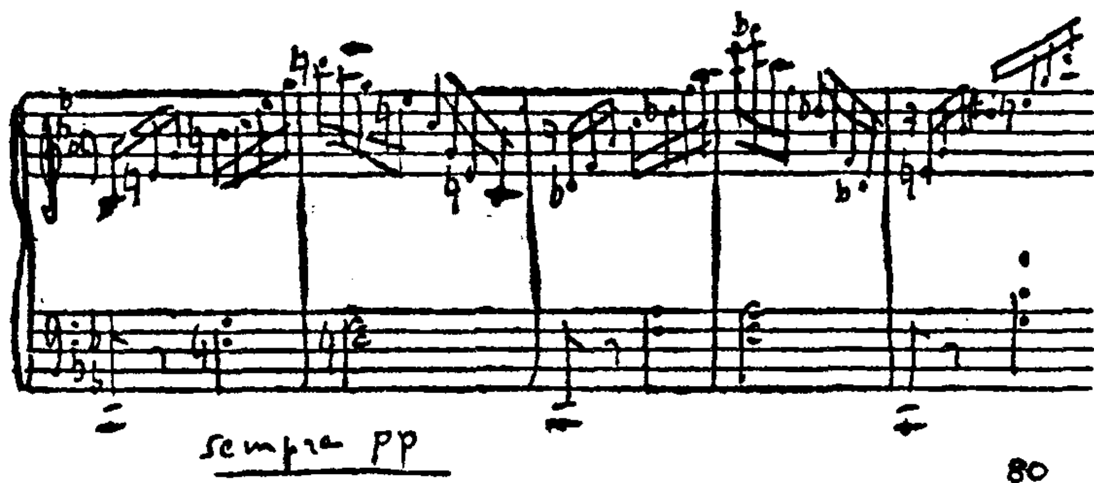
---

① [Kermesse——是比、荷、法国北部小教区的守护神节日。]

② 参阅诺特博姆前引书 64 页。



后面是令人心折的一页——内省音乐的瑰宝——在这段音乐里,灵魂在幸福地叹息;它处在大自然的怀抱中,它沉迷在大气温柔的细语中,沐浴在微波荡漾中,一次又一次时起时伏:



它仿佛慢慢地睡着了,我们以为结尾在望了。然后第一主题再现,一切以崭新的热狂再度开始。所有的力量集中起来,屏息呼吸(pp.ppp)[甚弱,极弱],紧张地,几乎完全静止地,等待着结句的第一声讯号。阻挡不住的 prestissimo[最急板]打开了它的锁链,像风吹落叶一样把它一扫而光。这是满溢的欢乐。柔和而平静的动机



此时卷进了近乎狂暴的漩涡里。不久之前的叹息，在三连琶音的蔓藤里踯躅，此时展开而成为高雅温文的圆舞：



接着，叹息渐渐低了。余下的但存欢乐。三连琶音消失在高处，然后以八度骤雨降落，起伏。一段长长的颤音——一串错乱的笑声——追随着……全不过是空中的短笛……开头大自然平静的动机，在圆舞和鸟语声中欣然伸展，越过光的变幻（C 大调，降 A 大调，F 小调，C 大调），作品在灿烂的阳光中结束。这是欢乐的凯旋。

现在，且让我们纵览一下全景罢！最先吸引我们注意的是它的壮阔。无垠的原野，地平线上阳光随处。贝多芬从未写过如此长的回旋曲（竟然超过了五百小节！），它像一个夏日。好像永不完结！……而作曲家竟未曾借助对位法或者和

声结构。纳格尔说得不错，他在表现最大的力量，或者最大的喜悦时，总是摒弃技巧，音乐语言十分简单而和谐。[①] 唯其如此，我们不得不更加佩服，他仅凭丰富的构图、节奏和抑扬变化，从回旋曲的园地上，以一颗民谣（Volkslied）的种子耕耘出一场大丰收！

我们刚分析过的1802年"neue Weg"[新途径]——路子改变以来的伟大作品，使我印象最深的是结构发展方面的新的丰满[②]，比起贝多芬通常那轮廓明朗和光暗强烈对比的深厚风格，它更加重视浅淡颜色和柔润线条（除了作品第31号第2首的第一乐章）。贝多芬——我感到他痛苦地觉悟出原先自己的好像用凿子在石头上雕琢句子那样的、拿破仑式语言的表面性，——这是罗马字的风格，既方且正——似乎曾企图放松四肢紧张的肌肉，以此逃脱自己的天性。他成功地做到这一点，正如许多评论家都承认的那样，如果作品第31号第1首（G大调奏鸣曲）不是用他的名字发表的话，他们就不能断定是他的作品；而他们中有许多人曾被《黎明》引上歧路。在某种意义上，我们可以说作品第53号（《黎明》），作品第31号第1首，以及作品第31号第2首最后的小快板，都是旨在使手指柔软的最佳练习曲。不但贝多芬，就是音乐本身，也在这里获得表现的新自由，一种关节方面的稳定灵活，以及奥古斯特·哈尔姆所称誉的"通过全身血液进行的健康循环"。

---

① 例证是C小调交响曲最后的乐章和《菲德里奥》第二段终曲（Finale）。

② 还有钢琴艺术方面的。

贝多芬似乎本能地早就预见到而且预防了奏鸣曲形式易于导致的关节炎，肢体发肿和发硬的趋势——一种足以致它于死的恶疾。

然而他到此时为止的以往所有作品中所达到的美，优雅和创新的境界，仍然不能叫他满意。就在这时候——1804 年夏天——他画定了他的第二条界线：

“天知道为什么我的钢琴曲总给我最坏的印象，尤其是弹得不对劲的时候……Immer Simpler[再简单些]！”

正如有人误解的那样,如果把贝多芬说成是浪漫主义[①],那就一定会强调他前期作品中所显示出来的趋势,一定会把田野和幻想的全部花朵,都加到那花束的上面。可是,对于他来说,前期作品只不过是寻求完美的一种手段。他另有他的目标,而且从不曾迷失过。

首先,是统一。对于像他那样"完全"的品格,那么专注的天性,统一是开头也是结尾。但他渴求的是活的统一(l' unité vivante),从内部出来、发自机体内心的那种统一;而机体的每一个部分都必须活着,有最大的活力,统一是本,是(媒)介,也是末!最低限度,他必须理解从事业的开始就去追求的东西,即内容与形式之间、强健的构图与柔和的细部之间、感情因素与建设因素之间的绝对均衡。到如今,既然他已经用永不知疲倦的精力,尝试过这一种,表现过另一种,从而达到了完美境界,此时应该是进入熔炉去把英雄主义的自我和绝对的工作进行最崇高的熔接的时候了。他想创造,他确实创造了;他像伟大的希腊雕塑家和哥特派大师一样,创造了完美的数与比例的新法则,新的古典法则。他写出了《热情交响曲》。

① 不管怎样,他创作成熟期(1800—1810)的作品,明显地是古典的。下面谈到较晚期的作品时,我会再作详细的讨论。毫无疑问,他的性格和他的艺术都有深刻的转变。

他知道自己这部正在创作中的作品的重要性;因为,虽然他第一次尝试就以惊人的信念想好并且勾画出它那雄伟的线条来,[1]但是这部作品足足花了两年时间才完成,三年之后才公之于世。他所创作的奏鸣曲,没有一部比得上这一部:奔放的感情与严格的逻辑之结合;我们一直要到特里斯丹(Tristan)[2],才能见到这样的花岗岩里的火流。这部作品

---

① 最初的草稿出现在1804年的草稿本里,夹杂在《莱奥那拉》第二幕的草稿中间;这已收进诺特博姆的 *Zweite Beethoveniana* 第437—442页。我已经提过,根据里斯所述,第一乐章的主题最初是1804年夏天某次在德伯灵(Döbling)散步时哼出来或吼出来的。("hatte er den ganzen Weg über für sich gebrummt oder teilweise geheult, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen")——然后,贝多芬回到家中就跑到钢琴前面,以山崩之势在琴键上敲打出来,头上还顶着帽子。但是辛德勒*说,他完成作品时是1806年夏天在匈牙利探访法兰兹·布伦斯维克伯爵的时候,作品就是题献给这位伯爵的。1806年10月,他在盛怒中离开里奇诺夫斯基亲王的西里西亚堡时,身上带着手稿。倾盆大雨把手稿淋得湿透。回到维也纳时,他让比葛特夫人**看那淋湿的手稿,她随即动手把它拭干。有水湿痕迹的手稿,后由巴黎音乐学院图书馆收藏。这部作品1807年2月面世,标题为:"LIVe Sonate composée pour pianoforte, op.57"

[第54钢琴奏鸣曲,作品第57号]

题献词为"à monsieur le comte François de Brunsvik"[献给法朗索瓦·德·布伦斯维克爵士先生]

* [辛德勒(Schindler A.1794—1864)——奥地利小提琴家兼指挥家,曾为贝多芬写传记。]

** [比葛特(Bigot)夫人——贝多芬的管家。]

② [特里斯丹——瓦格纳的三幕歌剧《特里斯丹与伊索尔德》(Tristan und Isolde)中的男主人公。]

——无论肉体还是精神——是一个不可磨灭的组织。

如果问哪一部乐曲能配得上《热情》这样的标题，那就只能是这一部。——其实，这曲名并非贝多芬自己给它起的。不过，设若我们把这个语词的意义局限于“恋情”，则车尔尼提出异议也并非完全没有道理。①只是这儿是全然不同一般的另一种灼热的感情！狂风吹过年迈的李耳王的荒原；这是一曲破灭了的爱恋、希望、友情、雄心壮志的绝望悲歌。他的境况，在海利根遗嘱以后——两年来——恶化了，这个苦恼的人不得不承认他自己的痼疾已无可救药。作品的初稿，明显地带着1804年阴沉的夏天以及这位巨人自从完成《英雄》以后肩上日益沉重的肉体和精神受苦受难的印记。

只有激动人心的戏剧(le drame saisissant),对亟想深知什么叫做创造的人来说,才能认知天才取得成功要花费多大的代价——而这个重大问题,大自然往往无须征求我们的意见便随时可以轻易解决的！天才取得奇迹般的成功,付出的往往是他的生命,他的健康,他的宁静的生活,因为他赋给艺术各种因素的和平与秩序,都要用无可比拟的超人的努力,才能争取得来;所以当他回到日常生活时,不免身心交瘁。贝多芬

① 主要是给“热情”(passion)一词下定义。奇怪的是车尔尼如何以善意的轻蔑把这一词语在天平上压低几度,而将“热情”的标题转移给早期“为芭比蒂作”(à Babette)降E大调奏鸣曲(作品第7号)——最低限度,给它的第一乐章。今天的钢琴家似乎完全不怀疑这部作品的意义。他们把它演奏得极富娱乐性,几乎像圆舞(rondo)曲。他们中间有谁会梦想到它那种冲昏头脑的热情的真正特点?

和米开朗琪罗都有过这种惨淡的经历。[①]

一旦放下了《英雄》那沉重的担子,贝多芬的脚步变得踉跄了。在1804年完成这部作品的5月里,他害了一场重病,缠绵床褥好多个月,而且长久间歇性发热。他那时跟童年的友人史蒂芬·冯·布鲁宁同住。1804年11月13日,布鲁宁写过一封信给他们两人的共同朋友韦格勒,为我们描绘出他的痛苦:

> "你想像不出,失掉听觉对他产生了多么难以形容(我该说可怕的)影响。试想想,不幸的感觉对他的热情

---

① 在这方面,也许《米开朗琪罗传》的作者 * 会被允许为一本被许多读者误解的书,说明它的真正目的!我曾经尝试再造出一个写了《书简》(*Lettres*)和《诗集》(*Rime*)的那个米开朗琪罗,一个日常生活中的人,被复仇女神折磨的奥雷斯特(Oreste) ** ,被兀鹰啄食的普罗米修斯,自我行刑的刽子手。我曾经被他痛苦的哀号刺透,我如今再让这哀号重鸣,没有增加,没有减少,让世人知道艺术作品那耀眼的荣光竟要付出

"quanto sangue costa"〔多少血的代价〕。

光明之前是黑暗。钉十字架的人把十字架藏在心里;我不会忘记。读过我这本书的读者也不应该忘记。像粪堆上的约伯 *** 一样呻吟的波纳洛蒂,从西斯廷的棚架走下来了,刚才他还在那棚架上通过青天的缺口,仰首与耶和华面面相对。后来,当他踉跄返回尘世的时候,他感受到上帝的旋风造成的晕眩。在那本《米开朗琪罗》的著作里,我尝试过表达这种圣洁的晕眩。在我另外一本关于米开朗琪罗的著作里,我首先关注的是作品及作品背后的建设性的精神。

* [作者即指罗曼·罗兰自己。]

* * [Oreste,希腊神话,他的母亲与人通奸杀害他父亲,他为父报仇杀了母亲;他的父亲即阿加门侬(Agamemnon)。]

* * * [约伯(Job),《圣经》中的人物,他受尽种种苦难,却仍然相信上帝。波纳洛蒂(Bùenarotti),即指米开朗琪罗本人,梵蒂冈的西斯廷教堂因有米开朗琪罗所绘天顶画而著名。]

气质所打的烙印！他把自己禁锢起来，往往连最好的朋友也不信任……跟他谈话简直使内心受到压迫；如果你与他交谈，你决不忍心走开……”

这两个朋友突然发生了误会，贝多芬又气恼，又气馁，盛怒中离开了布鲁宁。六七月间，他写信给他年轻的学生里斯说，他在这世间的朋友从未有过两个以上，而其中一个已经逝去，另一个(阿门达)却又分手了六年之久；布鲁宁不是朋友，他以后再也不跟他打交道了。[①]

……“而现在，什么友情都没有了！……”

(Und nun auch keine Freundschaft mehr!)

再不要朋友了！

“再不要听众了！……”他也可以负气地这样说！

听众早就带着疑惑，嗅出了这样的味道：《第二交响曲》和《C小调钢琴协奏曲》[②]，这时正在武装自己，准备向《英雄》发动攻击。当《英雄》在罗布可维支亲王府里作首场内部演奏时，应邀前来的听众精英认为它“冗长得太过离奇了”(“göttlichen Länge”)。到了1805年4月7日贝多芬亲自指

---

① 但在年底之前，他给布鲁宁寄出一封和解的信，责备自己，并且请求原谅；宽大的布鲁宁次年写了一首充满友爱和热诚的诗，向他致敬，并且印成单张在《菲德里奥》首演时散发。

② 新闻界对作曲家发出了长辈的忠告，劝他“回到第一首交响曲去”！

挥的首场公演时，vox populi[舆论]就没有那么婉转了。在座有人大叫，"我宁愿丢掉这个克莱采[①]，让它快点奏完。"新闻界教训学者："这部作品讨嫌——没完没了，况且松松垮垮"。[②] 更因为他们对《第二交响曲》的批评，贝多芬理都不理，所以他们怀恨在心，阴险地提出抗议，说作曲家应当停止可厌的伪装创新！"让他拿先前的作品——七重奏(Septuor)(这是他们最喜欢的：难怪贝多芬瞧不起他们！)，还有最初两部交响曲做典范(他们早就忘记，当第二部交响曲演奏时，他们也叫嚷着要他拿第一部做典范！)！如果贝多芬对这些警告全然不顾，还要坚持这种坏习惯，那就不会有好下场……"

> "……那一晚，听众也好，贝多芬也好，都不满意。对着疏落的掌声，他甚至连点点头答谢也不干。"……

贝多芬勃然大怒，回答说，如果他将来写出一部长达一小时以上的交响曲时，他们就会觉得《英雄》太短了。让跟得上的人跟他去罢！——双方的误解日益加深，维也纳出现了恶意的派系，他们在翌年(1806年)3月和4月，竟打断了《莱奥那拉》的脊梁骨。

贝多芬自我封闭起来。他太壮大。他成长得太快。他们

---

① [克莱采(Kreutzer R. 1766—1831)，法国小提琴家和作曲家，贝多芬的第9首A大调小提琴奏鸣曲于1805年印行时，题献给他；因此这首奏鸣曲俗称《克莱采奏鸣曲》]

② "织坏了！"，今天的批评家会说，缝线太粗了。

不复认识他；他也不复认识他们。世界跟他互相怒目而视，犹如一对陌生人。……

孤独，又发烧，生病，精神陷入分裂……

我着意刻画这孕育暴风雨的气氛，是很必要的，因为《热情》就是在这又阴暗又燃烧的天空底下构思的；这会帮助我们理解这部作品的意义和初稿所表现的庄严的愤怒。最后的修订，多少把它那无限的悲剧性弱化了。贝多芬一着手就画出了开头的正主题，经过修改之后，跟着写出第一乐章的整个第一部分，并没有暗示正主题的慰藉的对位（F 小调）处理：

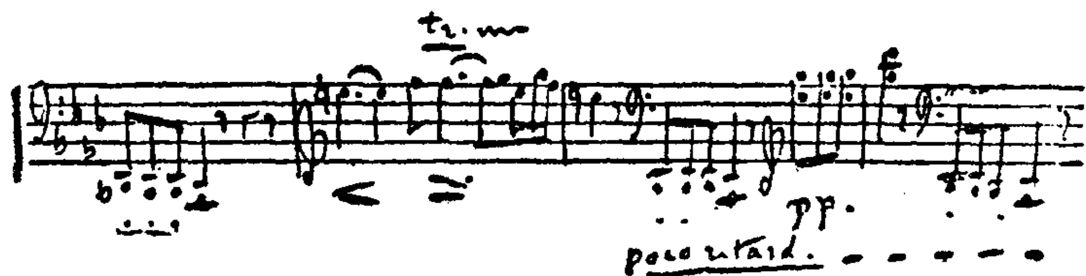


没有松下来。没有放慢。没有一线光。一切都归于昏黯的小调。完全是黑夜里的飓风。过了好一会，那诱人的大调才在另一草稿中出现。但毫无疑问，人的灵魂不断地处在困扰之中；无怪乎这个艺术家正因此没法立刻完成这部作品。他迫使自己等待，直到灵魂得到安宁。到光明再来时，他不但能透过云层，射出了镇静的光线，而且能掌握这乐章的第二部分和结尾那些仍然泥污的原料，搅动它们沉重的浆液，揉捏它们直至熔成一片潮水。

如今，且让我们来看看这怪物吧！君临整个乐章的这个主题，是由两个部分组成的，它们连接得这样紧密，以至于一眼望去，好像合二而一似的：前三小节属第一部分，第四和第五两小节属第二部分。



它们的两重面貌，要到第17小节以后那龙卷风似的强烈反复时才显现出来：合二而一的，两个对立的自我：一个是狂野的力的自我，一个是战栗的柔弱的自我。开头的时候，它们一起被风吹着前进，甚弱的急快板。跟着是铜鼓似的三连音——这是贝多芬常用的；它几乎总是代表着那定命不可改变的命令（“C’est ainsi，Obéis!”〔就是这样，服从罢！〕）——对那呻吟的问话，三次给予回答：



然后寒风降临，强大无比的力量再向前冲，最强汹涌上升三次。柔弱的自我焦虑痛苦，哀哀恳求；我们几乎看见了那扭曲了的手和在抽搐的心：



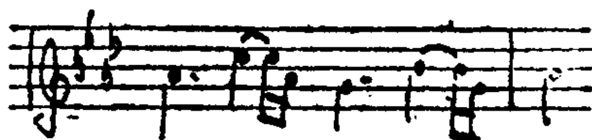
86

没有挣扎，没有反抗；受苦的灵魂知道反抗没有用，屈服了。大调那抚慰的动机升起刚强的言语，默默地忍受着，与此同时，却仍旧执着于一线希望，它的节奏与暴力的动机相同，但主题借着亲切的曲折变化而较为有点人性了，而且带着一点温柔的笔触。代替了



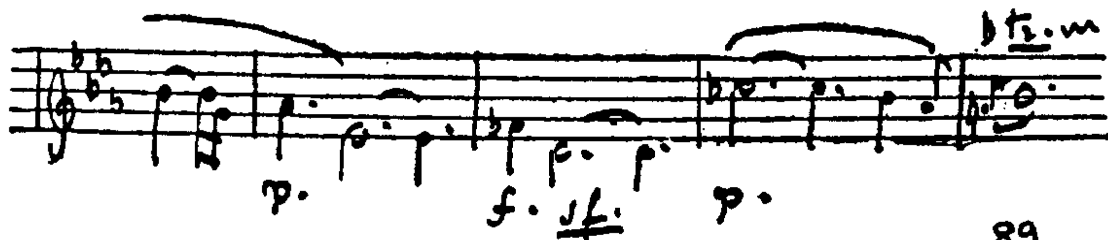
87

的是：



88

纳格尔把这看做“hohe Freude”[至高的喜悦]是一种误解。因为这个动机缺乏坚持到最后的那种力量。它在高八度反复的中途喘息停住，衰竭而再次降落为悲愁的小调：



89

颤音是柔弱自我的战栗和恐惧。破碎的心落入深渊，一股恶魔似的旋风把它卷起，推着它往前——低音部三连音的上升，C小调的铜鼓声，向深渊的行进，配以4/4节拍近乎喘息的哀叹，好像说，“我不行了！”反复三次，一个八度一个八度地陷入了完全的虚脱：



然而那发号施令的声音又讲话了：——“你死了吗？起来！”

于是哀叹再度升起。

到了这里，根据奏鸣曲形式那不变的规律，第一部分应该终结而且反复。可是重复这样强烈的激情是不可能的。因此，贝多芬背离了规律，省去反复部分而直接进入展开部。

这“展开部”是和声与主题的巍峨大厦。它的心理特色比第一部分更加明确。开头的第二动机——柔弱的动机，或者哀叹的动机——此刻勇敢地承担一切，对于它不安的探询：



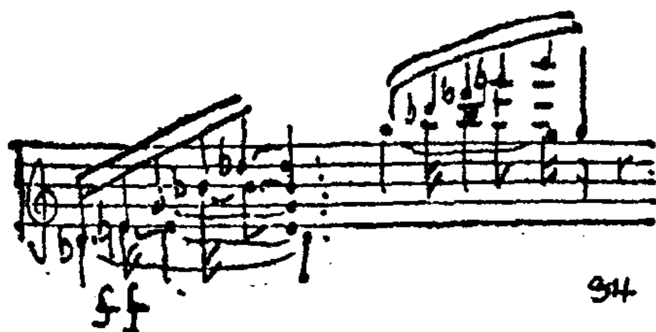
它自己作出回答——“好罢！”



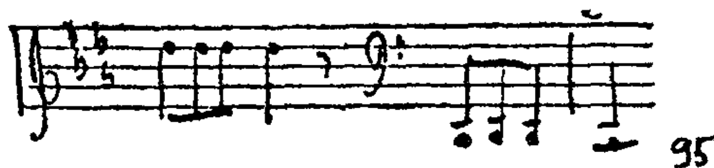
第一主动机，la forza del destino［定命的力量］再度冲出来，这一回带着明朗的调性，或高或低，穿过音阶；跟着的叹息也失去了先前那摧人心智的表情。特别值得注意的是，那刚强的慰藉的动机，没有被中途截断；它不再屈服，它坚定地反复，它六度六度地上行，以新生的力量肯定自己的诺言：



现在，风暴在狂怒地鞭鞑！



定音鼓雷鸣！



这想像力丰富的行猎曲，就这样结束了展开部，间不容发地接上了第三部分。整个展开部没有任何离题的音乐修辞！主题，和声与节奏进展的逻辑，完全配合着内在戏剧的进展。

乐章的第三部分再用开头的各个动机，同时低音部像远处的闷雷一样，连续鸣响十七小节，在C与降D之间振荡。对比更强。第一主题以最强反复并且猛烈地爆炸时，属于大调。至于其余部分，主要是第一乐节战斗有变化的反复——自然也有变奏。唯一有可能引起争议的，是怎么没有一段气势磅礴的结句来完满结束悲剧，从而刷新奏鸣曲形式。

它从阴影最浓处升起，最弱，直到它画出了信念的动机，逐渐现出了英雄的进行曲面貌：



这种英雄气概，派出了骑兵队伍，踏上暴风鞭鞑的高峰，以如火的琶音在钢琴键盘上由最高扫至最低点，疯狂地，无休止地，直至定命开口讲话，才嘎然停住：



——“Muss es sein?”[必须这样吗？]

——"Es muss sein!"[必须这样!]

这儿加上了肯定的语调:——"是的,非如此不可"……ritardando[渐慢],然后是 adagio[柔板]——接着是激变点……起先是静静地忍让,忽然下了强烈的决心:



后面是雄伟的信念动机,有近乎《马赛曲》的金鼓齐鸣:



即使在暴乱中我们依然听到了这样的默许:



那就是："fiat voluntas tua!"["还你的心愿罢!"]



最后，主动机像黑夜的风暴一样，隐没在远方……

在第一乐章结束的这个地方——戏剧的第一幕——，被征服者打赢了第一场精神仗：1'Amor Fati.[无可避免的爱情]。

这一点说明了天籁一般的 andante con moto[稍快的行板]所显示的解放情绪。

这设计是简单得难以置信的。主题几乎是静止的，各个段落绝对均等。头 8 小节代表灵魂神圣的憩息。在随后的 8 小节里，由于温柔的宗教热忱，三次抬起手来，但未移动位置。这内向的赞美诗，没有打扰极乐的平静，仅以闪烁的光，包围住主题。它是向着金黄色的天空，作柔和的飞翔。阿里奥尔①………

但是休战只是暂时的。主题变奏结束而主题再现时，心灵轻柔的欲望已失去了全部宁静；乐句八度八度地上升，和谐

① [阿里奥尔(Ariel)——莎士比亚《暴风雨》中的精灵。]

受到打扰。没有结束:F小调第七节的减七度琶音发出了问话,最初(最弱)显示隐藏着的焦虑,接着(最强)恐怖地一跃而起:



终章的旋风开始刮起来了……

我们看到,这个行板——根据已经在《黎明》确立了的原则——与早期的奏鸣曲第二乐章那广泛沉思的柔板毫无相通之处。它是一瞬间的对比,是两丛黑影之间的闪光——在此处则是两股台风之间的反气旋地带。如果第一个琶音和弦以最弱的结尾溶入其中,那么,行板是紧紧沾着、紧握不放的,五指掐进肌肉去的第二个和弦,作品的核心不复置于中间乐章;整出悲剧浓缩在两段快板里,而草稿本中终章[1] 的初稿位于行板之前,足以证明这一点。

我又一次要提到莎士比亚的名字。刚才我提到了阿里奥

① 虽然它保留了原来的乐章和调性,却没有保留最初设想的形式。

尔（在说到行板时）。在讲作品第31号第2首的小快板时提到过《仲夏夜之梦》。在别的地方还提到其他人物。这些都是自然流露的。这些形象从和谐中自己跳出来。不过，我总是小心翼翼，只不过借用这些形象来说明我个人一闪念之间的印象……请看依奥勒（Iole）①的大门如何在《热情》的终章里打开，暴风雨吹过，莎士比亚又一次出现，而且这次出现是经贝多芬的口，而不是经我的口。当辛德勒请贝多芬解释作品第31号第2首和《热情》的时候，他不耐烦地回答：

"请读一读莎士比亚的《暴风雨》!"

这句话引起了一场混战。评论家互相攻击。再没有什么东西比标题音乐（la musique à programme）（或者有主题 à sujet 的音乐）这个永恒的问题能给他们更大的刺激了。"难道一部严肃音乐作品可以加上标题（或主题）吗?"

对这个问题，我老早就答过了："只要那个天才喜欢，那么，音乐就可以有——可以接受——或者可以随便做什么。因为音乐天才创作的作品，永远是美的，是善的，不管它有或是没有标题。"

就目前的问题而论，既然贝多芬自己已经讲过话，那还要争论什么呢？难道他的话不能让你信服？那可就更糟！（对

① ［依奥勒（Iole）——荷马笔下的司风之神。］

他或对你都更糟;)可是你没有权利用他的话来变戏法,也没有权利假设复述这句话的人说得不符合事实,或者太愚昧;但辛德勒的忠直诚实是世所公认的。[①] 虽然他对某些并非耳闻目睹的事情,也曾搞错过,但这一椿事他却是目击的见证者:他听见了,他还写下了记录。随便你喜欢怎样去解释贝多芬这句话,可是你必须承认这句话。

当然,我们不能用表格精确地列出《暴风雨》某些场景或人物催生了某个乐章。这是幼稚的把戏。伟大的音乐作品,自成一家且自有存在根据的作品,并非书籍的插图;何况骄傲的贝多芬,比任何人更加强调音乐相对于其他艺术的独立性。[②]不必说模仿;即使承认某一部戏中某一幕或某一场可能对音乐有暗示性的影响,但真要确实指出这些蛛丝马迹来,仍然是极其困难的。如果不说不可能的话,我们也永远不能自

---

① 齐默曼(R.Zimmermann)最近有一篇好文章向他致意:*Anton Schindler: ein Leben für Beethoven* ——发表于 *Beethoven- Almanach der Deutschen Musik - bucherei auf das Jahr 1927*(Gustav Bosse Verlag, Regensburg)。他阐明辛德勒虽然曾经备受攻击嘲骂,不管别的一些耽于贝多芬传记的敌意批评者怎样看,在现代科学批评界眼中,最后仍被证明是对的。

② 他这样肯定过:他一向不善于运用文字,但他曾尽力用文字来界定音乐与其他艺术的疆界。在 1817 年 7 月 15 日致莱比锡威廉·格哈德(Wilhelm Gerhard)的信上,他解释何以不能为他的《安那克里翁体歌谣》*(*Lieder anacréontiques*)配乐:

"……画面的描绘属于绘画范畴。在这方面(描写),诗人也可以认为自己比较幸运;他管辖的领地在这一点上不像我的范围那样受到限制。不过我的领地可以延伸到别一些区域,而别人却不那么容易进入我们的王国。"

* [安那克里翁(Anacréon,公元前 570—前 480)古希腊宫廷诗人,其诗作多以美人醇酒为主题,后人称以醇酒·美人·享乐为主题的作品为安那克里翁体。]

信有充分证据来下结论。

但是既然贝多芬自己已经说过,我们就可以肯定他是在《暴风雨》的“影响”下,在它的气氛中写出这两部作品的。

况且,这两部在其他方面如此相异的奏鸣曲,却同样强烈地表现出贝多芬的灵魂和贝多芬最纯粹的激情,那么,我们便可推断,这两部作品与《暴风雨》之间,具有某种相类似的Stimmung[情趣]。

究竟《暴风雨》总的情趣是什么呢?

——是人和自然力最基本的力量,感情,疯狂气质的解放。是精神高高在上——是能随意召唤或驱散幻象的魔术师。

难道这不就是这个时期贝多芬给艺术下的定义吗?——尤其这不正是作品第31号第2首第一段快速广板和整个一部《热情》吗?……这是一种野性的,不可抑制的力的洪流,是飞翔于一切之上的思维最高的统治。

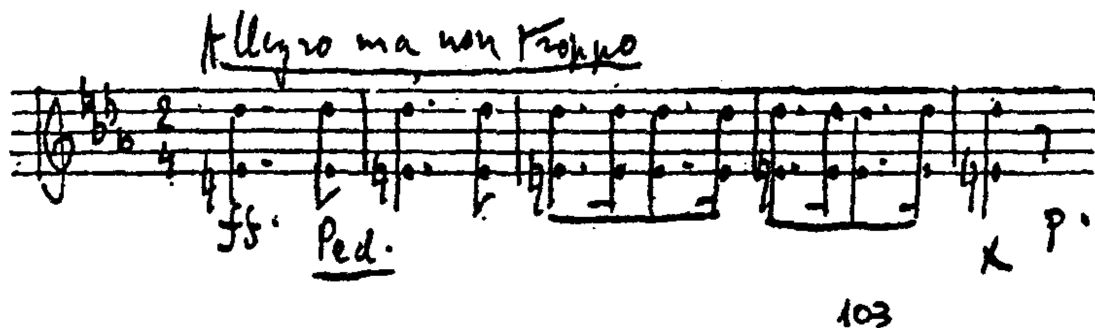
至于其他种种,谁喜欢的话,就让他去找出阿里奥尔和卡利班①,跟恋人二重唱的关系好了!想找,也许会找到的。但这不过是一些珍闻轶事。而且无关宏旨。即使找到了真凭实据,作品的真正意义也不会有丝毫改变。音乐插图对于贝多芬来说,纯然是次要的事。(对莫扎特或对亨德尔,或甚至对巴赫倒是重要得多的——且莫说对浪漫派了。)他的自我太庞

① [卡利班(caliban)——莎士比亚《暴风雨》中魔鬼与巫妇养下的半人形儿子。]

大了。他以自己的光与影主宰一切。

但我们不能漠视的是，在 1802 年至 1804 年间，这个自我跟《暴风雨》中那个莎士比亚的自我，有很多共同之处。①

假如我们跟他一起拉起那奔放的终章的水闸，当会看得更加清楚——13 个愤怒的减七和弦，敲出了头 5 小节，再以罕见的方式，猝然由第二乐章闯入第三乐章：



水闸打开了。洪水涌出有如瀑布，再三回旋，然后在第 20 小节 F 小调的中心主题上碎成泡沫：与其说这是一个乐

---

① 《柯里奥兰》(*Coriolan*)序曲是 1807 年写成及公演的。同年，他想过跟友人柯林(Collin)合作写《麦克白》(*Macbeth*)，并且开始写草稿。他终生敬佩莎士比亚；辛德勒说莎士比亚永远是他最喜欢的诗人，他熟悉他的作品尤如熟悉自己的乐谱。他读的是埃森堡(Eschenburg)的译本；书页上布满铅笔批注。留存下来的全集有第三、四、九和第十卷。莱兹曼(Albert Leitzmann)的《贝多芬：书信及个人文献》(*Ludwig van Beethoven, Briefe und persönliche Aufzeichnungen*)1921 年版的第 2 卷 273 页有图片显示出画了线的句子。这些显示帮助我们了解贝多芬读《奥赛罗》、《罗密欧与朱丽叶》、《无事生非》《*All's Well that Ends Well*》、《威尼斯商人》和《冬天故事》的时候心里想些什么。贝多芬去世后，辛德勒也从他遗下的藏书中发现一册施莱格尔(Schlegel)翻译的《暴风雨》，但那是 1825 年版本；因此，我们不能据此知道他写《热情奏鸣曲》时期的事。

句，一个动作，毋宁说这是节奏的冲击，是波涛的汹涌，整个乐章中那英雄没有面貌，没有灵魂，——暴风雨！

我再说一遍，我反对把这乐曲看作一幅 Tonmalerei［音画］。不过我也不能不承认，非人的因素，最残暴最原始的力量，在这里比任何其他部分都更占主要位置，而且这几乎就是终章的全部。我们得承认，贝多芬把自己溶汇在其中，把这部作品融和于他的自我，正如他经常把自我融和于差不多全部伟大作品中一样！不过有一点不同的是，除了这一部作品之外，在几乎全部其他伟大作品中：

第一，他赋给这力的是个人的声调，拟之为人，并使它与对立的人进行对话；

第二，对话的对方，即受苦受难却又屈服了的战士——人——的地位更为重要，其结果往往吸引了我们的全部注意力。

但在这里，在《热情》的终章，情形却刚好相反。人性的，个人的因素在第一部分几乎完全没有表情，除了几次发出"救人呵！"的呼声：



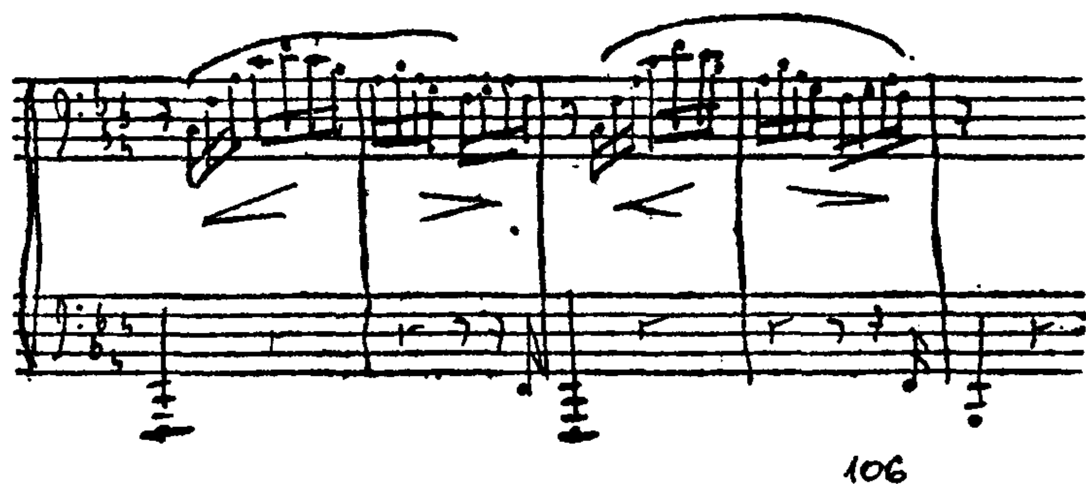
而这些声音还是被洪水淹没；在第二部分，也要到第二动机出现——这些非常美丽、非常悲凉，但在音乐意义上仅属于插曲性质——才发出绝望、喘气和窒息的呻吟，而且这声音同

样被淹没，沉下去了：



第三部分，暴风雨的呼啸升至最高八度，求救声再起，但很快就完全消失了；结句只剩下汹涌澎湃的大海。

贯串终章只有一个动机——那自然力的动机——，无休无止的怒潮，以及构成这一幅海啸图的线条和节奏的丰满的结合、冲击、跃升和燃烧。在节奏的波涛起伏中：



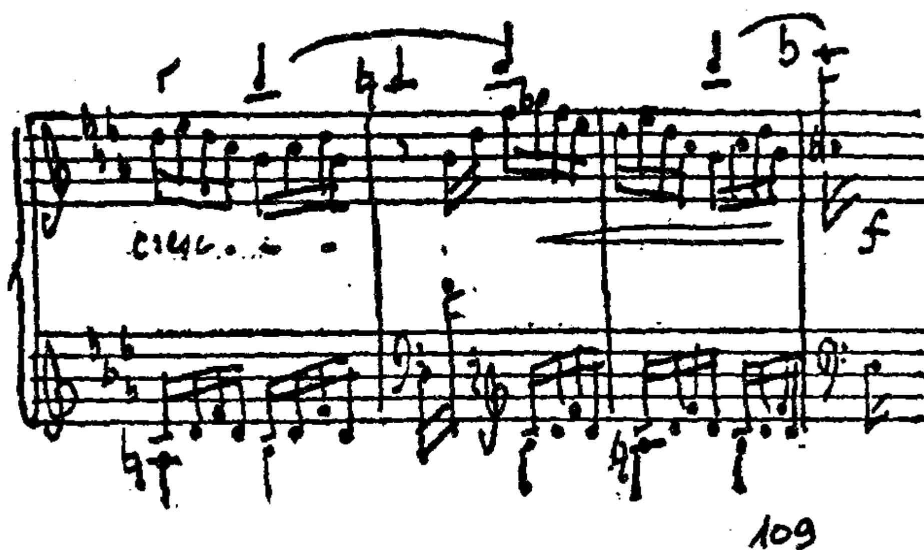
在低音部伴奏的吼声里：



在锲而不舍的线条的腾飞中：

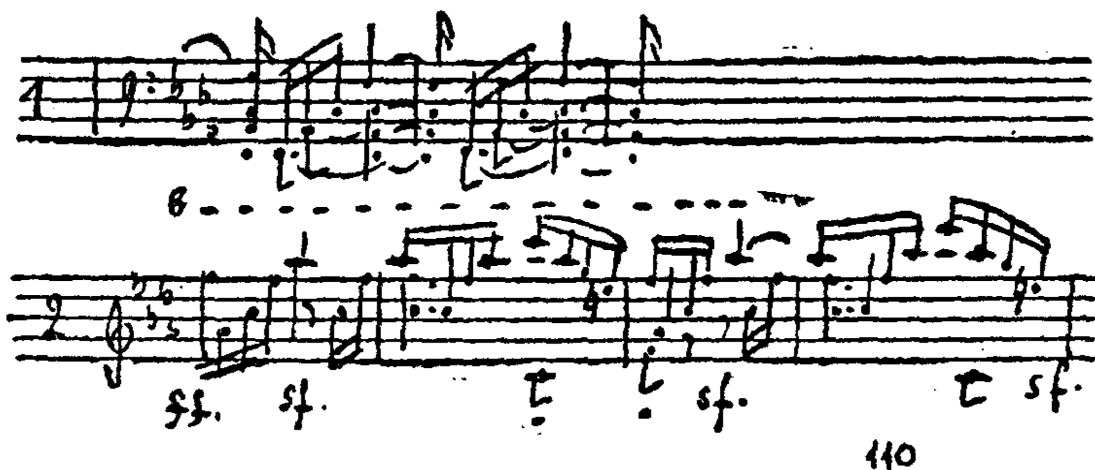


在展开部那将熙熙攘攘的人声加入飓风声的复调处理(这是奏鸣曲很少见的)：



我们不可能看不见那大风卷起了波澜壮阔的音之波。结句中这些波涛的冲击变成阵发。低音部每一小节都反复的大

动作，犹如惊涛拍击悬崖：



直到把它击碎淹没为止：



就这样，从头至尾，主人翁几乎是唯一的主角，那英雄，就是赤裸裸的破坏力量。

然而，如果这样的一部作品，没有使我们感到被击败，反而像海的呼吸一样，使我们得到了激励，唯一的理由是它的无情(inhumanité)，至高无上的无情，假若我可以借用这个语词的话。这人不须怜悯，因为他只不过是大海的玩物！人只不过是一颗原子。其他作曲家并不是都向原生力量，即大自然的规律认同了，而这正是他在第一乐章里搏斗的对手。这是一种新的解答，我相信贝多芬作品未曾用过的，因为贝多芬不

会轻易放弃他不可征服的自我的权利。他一定觉得自己身心都充满活力，才能置身于自己的命运之外，在折磨自己的大自然赤裸裸的野蛮中，享受着欢乐。

假如纯粹由于内在戏剧的通灵内容，《热情》已经十分特殊；但还有另外的原因，那就是由于它的形式上的统一——一个整体，连赛可洛普的锤子都敲不出一星碎片——它那永不松弛的张力，它那严谨的逻辑，它那无掩蔽无装饰，没有一点脂肪，只有结实的肌肉包着坚强筋骨的刻苦锻炼过的身躯，以及那闪耀着古铜色的光的强悍的浮雕，拱门上的罗马雕塑似的雄伟乐句，风格上最基本的生命力，和永恒的素质。

贝多芬成功地在音乐中建成了人类史上一个纪元式的不朽纪念碑，这是一种古典艺术，永远保留着精神最光辉一刻的和谐、内在力量完美的均衡、思维与所使用和克服的素材之间的共鸣。《热情》有资格在西斯丁的壁画和高乃依[1]的悲剧之间占一席位置。它们同居一族。

---

① ［高乃依(Corneille,P.,1606—1684)——法国古典主义戏剧大师。］

胜利正如它的姊妹们一样，也许要付出明日作为代价。——人类一切伟大的努力莫不如此：精神的每一次胜利，都是山脊最高处赢得的另一条战线，那儿不能留驻；胜利之后必须下山。许多古典名篇，被学校里标榜为模范之作，它们永远是个人的成就，想要重复一遍是不可企及的事。

《热情》的完美，隐藏着一种双重的危险。——它的特点是理性对松散力量的控制。骚乱的因素被净化，而且被羁限于古典纪律的严格体裁之内。的确，这些体裁经过扩张，足以容纳整个感情世界。它里面有血的大海在汹涌雷鸣：但这个海，却被赫尔克里斯的大柱所围困。贝多芬以无比的毅力与超人的意志，封住铰链，而且用肩膀顶住大门。可是，如果谁的拳头和臂力比不上他，那就休想学他的样！因为贝多芬留在西方音乐里的一些野性的因素，只有他的大手才能驯服。

另一种危险却在另一极端。在贝多芬的音乐里，一切都是阵发性的，不但奔放的情感如此，意志坚强的理性亦复如此。奏鸣曲形式本来就容易倾向于过分抽象化，过分雄辩和明朗，以及逐点抽丝剥茧，分野再分野，命题和对偶，和分段完成工作等等的卖弄。如果阵发性特点应用到奏鸣曲式，就可能产生一种剥蚀的形式，线条干涩，没有血色。课堂中完美无瑕的假古典奏鸣曲，活像三段论法或者代数公式的作品，一出生就夭折。当然，以贝多芬的天才，不致于会发生这种危险，因为非常充实的生命，使他得免此劫：况且死亡跟贝多芬——（套用一句名言）——简直是势不两立。可是，若干名气很大的作品——也

许是其中名气最大的[①],——例如C小调交响曲,已经露出了这种危险的迹象,他那第一段快板,按解剖学来说,筋肌磨损,这就把活生生的美丽人体,变成解剖床上漂亮的尸骸。[②]

---

① 可是错了!……我已经提醒过读者,贝多芬拒绝把他交响曲的最高位置交给C小调交响曲。这个位置他留给了《英雄》。

② 有些深思而敏感但又颇为冷漠的鉴赏家(例如奥古斯特·哈尔姆),对这首奏鸣曲感到一种奇怪的嫌恶——这我能够理解,但不能同意。假如没有最强烈的热情使它生动起来,那么,这些粗重、大胆而略见平庸的轮廓线条,就只能是辩论的言词和讲台上的手势罢了。用了尽情表露个人风格的声势,贝多芬为他的图画排除了一切周遭气氛和背景,像米开朗琪罗的雄伟的裸体像一样,只留下红色的赤裸裸的肌腱虬张的巨大躯体。……这更好!躯体只不过是由鼓胀的肌腱结成的紧张网络……然而机器给通上多么高的电压呵!哈尔姆先生假如没有触电的感觉,就必定是个完全"绝缘"体!谁要是尝试过用钢琴表达C小调交响曲第一段快板的意义,都会知道贝多芬的作品中没有哪一首比得上这一首那么难于把握,因为它要求连续不断地付出能量;热情的线条是赤裸而连贯的,没有细节,没有阴影,没有装饰能让你的注意力分散一秒钟!就这个意义而言,《热情奏鸣曲》第一段快板,在所有奏鸣曲中也占着同等的地位。不过这里的线条更纤细些,更广阔些,也更多变化;在这里面流着的,是更浓的血。

这使我想起格鲁克完成《阿尔切斯特》(*Alceste*)* 后写给卢叶(Bailli du Roullet)的信(1775年7月1日):

"赶完之后,我差点儿没有发疯。神经绷紧的时间太长了,从第一个字到最后一个字,情绪一直得不到松弛……为了它,我有一个月不能睡觉;我觉得好像有一窝蜂不断在脑袋里嗡鸣……如今我开始明白奎诺(Quinautt),** 卡尔扎比吉(Calzabigi)*** 的巧妙之处,他们在剧本里安置一些小角色,让观众放松一下并且享受片刻的安宁。这样的一出歌剧可不是娱乐(divertissement),而是一项严肃的工作……"

《热情奏鸣曲》和C小调交响曲第一段快板,也没有小角色。——不,"这不是娱乐"!而我可以理解,欧洲在战后就迷失了方向,在它里面找不到路。贝多芬的音乐是一项"非常严肃的工作。"

* [《阿尔切斯特》——格鲁克所作三幕歌剧,剧情取材于希腊神话,述说阿尔切斯特钟情丈夫,代他去死,后被大力神赫古列斯(Hercules)救活的故事。]

** [奎诺(Quinault,z.B.M,1744年逝世)——法国作曲家,演员和歌唱家,有几部芭蕾舞剧和"娱乐"(divertissements)性的作品。]

*** [卡尔扎比吉(Calzabigi,R.de,1714—1795)——意大利作家,《阿尔切斯特》初演台本是他撰写的。]

然而在攀登峰顶的时刻，决不会想到下山。自由的灵魂有权永远飞翔在今日上空，同时探寻明日唇上露出的笑容，让这颗心尽量享受眼前的欢乐罢！今日，贝多芬是胜利者。他知道。正如他把《英雄》奉为他最初八部交响曲的皇后，他将他的奏鸣曲首位交给《热情》。[①]

此后，征服者不再重复同样的战役。海顿和莫扎特如果写出满意的作品，便会用同样的面粉去炮制成箩筐的蛋糕，但贝多芬却不喜欢踏着自己的脚印走路。一旦达到了目的地，他便去寻求其他的目标。

他放弃了钢琴奏鸣曲有五六年之久，直到 1809 至 1810 年他才再次写出那部献给特莱斯的奏鸣曲。[②]

然而在这当中，他写了拉素莫夫斯基(Rasoumoffsky)四重奏。[③] ——而另一些新的妖魔，从灵魂深处钻出来了。

---

① 车尔尼说："…welche Beethoven selbst für seine grösste hielt，…"。

② 《献给德莱莎》，作品第 78 号，完成于 1809 年 10 月，出版于 1810 年。

③ 在作品第 57 号(《热情》)与作品第 78 号(题献给布伦斯维克家兄妹)这两首奏鸣曲之间，除了 3 首拉素莫夫斯基四重奏之外，还有第四、第五和第六交响曲，小提琴协奏曲，G 大调钢琴协奏曲，艾多迪(Erdödy)三重奏(作品第 70 号)，柯里奥兰序曲——这里我只列出较卓越的作品。

第 Ⅳ 章

《莱 奥 那 拉》

在贝多芬眼里,《英雄》和《热情》是他的天才的最高峰。一般地说,这 3 年(即 1803 至 1806 年)间的作品,到他辞世为止,一直是他最满意的;这些作品使他想起了光明和暴风雨,我们今天仍然可以感觉到风暴的呼吸和闪电。

在这两部作品之间,《莱奥那拉》占有特殊地位,它将加入这行列,并且由于它的坎坷经历,而被他爱得更深。

贝多芬在去世前最后几个星期中,把藏在房间一堆杂物底下的那束无人知道的总谱手稿交给辛德勒,对他说:

> ——"在我所有的儿女当中,这一个是最难产而且给我带来最大痛苦的;因此它也是我最疼爱的一个。我认为它比其他作品更值得保存,为了艺术的科学……"①

---

① 请注意这种突出的意见,它的表达符合今日美学的最新研究:"——die Wissenschaft der Kunst"! [美术的科学!]以下是贝多芬的原话:

"… dieses sein geistiges Kind ihm vor allen anderen die grössten Geburts - schmerzen, aber auch den grössten Aerger gemacht habe, es ihm daher auch am liebsten sei, und dass er der Aufbewahrung und Benutzung für die Wissenschaft der Kunst vorzugsweise werth halte…"

他在一生中，进行着剧烈的劳作和挣扎，每一部作品都是一场战斗；音乐意念一再被征服而又被拼榨出来，《莱奥那拉》在这当中是最高的荣誉：而它一直未曾完成。它曾被改写3次，有4首序曲——一首比一首杰出，——他仍旧不满意，还要写第5首。

且先让我们查看一下这部花了10年心血的作品的有关写作日期罢：

《莱奥那拉》最初5首歌写在1803年的草稿本中，位于《英雄》和《黎明》奏鸣曲之间。据诺特博姆的分析，[①] 写作时期不早于1803年5月，也不迟于1804年2月。[②]较后的草稿则在1804年的一册草稿本中。[③] 在这两者之间，贝多芬起草过G大调钢琴协奏曲第一乐章和C小调交响曲第一和第三乐章。由此可以推断，囚徒大合唱和弗洛列斯丹[④]的咏叹调属于他天才发展的哪一段。还不止这些：紧紧跟着牢狱场景

---

① 见 Ein Skizzenbuch von Beethoven, aus dem Jahre 1803[贝多芬1803年草稿本]。

② 特莱茨克(Treitschke)和追随他的传记作者都弄错了，贝多芬并不是在1804年—1805年冬天接到《莱奥那拉》的台本的。帕埃尔(Paer)* 的《莱奥那拉》首演(1804年10月24日)之前，他已写成歌剧的一部分。我们可以肯定的第一个日期，是夏洛蒂写给德莱莎·冯·布伦斯维克的一封信(1804年11月20日)，其中提到贝多芬给约瑟芬·冯·布伦斯维克弹奏"他在写的一部歌剧的几首宏丽的歌。"贝多芬的弟弟卡尔，在11月24日写信给布赖特科夫时说："我的哥哥目前非常(so sehr)忙于作歌剧。"

* [帕埃尔(Paer, F., 1771—1839)——长期住在法国的意大利作曲家，曾作歌剧四十多部，其中一部为《莱奥那拉》，故事情节与贝多芬的歌剧相同。]

③ 见诺特波姆，*Zweite Beethoveniana*, 1887年版，409－460页。

④ [弗洛列斯丹(Florestan)——歌剧《菲德里奥》中的男主人公。]

之后的是《热情》的草稿，然后是莱奥那拉跟弗洛列斯丹那热情的二重唱。最后是莱奥那拉在第一幕中悲壮的咏叹调，[①]和序曲第一首。

《莱奥那拉》的第一稿成长于许多杰作的丛林中。这是多么热烈的梦幻，具有多么强大张力的意志呵！整个人处于高压状态。同这相比，《英雄》那疯狂似的劳动又算得了什么。

请记住！必须承认，以《英雄》向公众挑战的第二天，就进行了一场新的冒险，胆子确实够大。原因是在艺术的各范畴里，贝多芬最缺乏经验的就是戏剧。但吸引他的正是困难。他的自傲将使他要向那些逝去了的伟大对手们如格鲁克、亨德尔和莫扎特在最后的堡垒里争夺王冠。

说不定他也受到剧场那种闪闪发光的财富的幻象的诱惑，有人正以此为理由，毫不犹豫地去责备他。这些卫道的诤友们，指责贝多芬老是埋怨贫穷，同时又冷笑着看他努力去解决经济困难却又永远徒劳无功！说这种风凉话还不容易！对于像贝多芬那样的人，难道还有比依靠富有的保护者施舍的薪俸和恩惠过活更可耻的命运吗！有钱就意味着能独立，而贝多芬却从来没有钱。他的独立是用每日的战斗换来的。[②]

他一点也不知道这是何等艰苦却又无望的战斗，他得对

---

① 反正就是我们所见的形式，因为贝多芬似乎已经为另一段词写出它。我们缺了第 6 至 11 首歌曲的草稿，相信这是在另一册草稿本里。

② 迟至 1823 年，贝多芬在一个矿泉区养病时，曾写信给他的侄儿，说很希望享受一下"可爱的大自然"；"可是我们太穷了，不写作就不能生活。" Mais nous sommes trop pauvres et il faut écrire ou de n'avoir pas de quoi.（信是用法文写的，1823 年 8 月 16 日。）

抗整个戏剧世界——写脚本的，歌者，监制人，导演，还有——最厉害的！——"鉴赏家"，——他们全都要跟他对抗，因为他们是反对天才的一群——而更艰苦的则是对自己的战斗，对自己在音乐戏剧上的外行战斗：凯鲁比尼毫不含糊地告诉他并且把他送去巴黎音乐学院学习——创作了《英雄》的骄傲的大师，感激地乖乖接受了这劝告。他必须抑制易于汹涌泛滥的交响气质：他必须大大改变自己的性格，这种性格在分娩时刻犹如天地初开时的混沌，隐藏着各种生命的胚胎。精神必然要经历过猛烈的搏斗，才能将它们组织起来，这一点我们从草稿本可以窥见一斑。我们似乎看到爱姆披多克勒(Empédocle)[①]所说的怪异的年代，模糊的影子在黑夜里摸索而行，错误互相结合形成了久久无法生存的怪物，直至找到注定要结合的对象为止。不过对贝多芬来说，这样的相遇并非盲目命运的果实，却是热炽意志的收获——这样的意志，正如外行人只看见谷仓里一堆一堆谷子，却不知他在田地里独一无二的辛勤耕耘。谁想多知道一些，就请参看诺特博姆和奥多·雅恩专门研究草稿本的著作，以及泰耶书第二卷专论草稿本的那一部分。在这上头所花的艰苦劳动，真是前所未闻，简直难以形容。仅仅一个起句，一小段咏叹调，就写过 18 次之多，而这 18 次每次都不相同。一声叫喊也进行过无数次的尝试。最叫人吃惊的还是"修正稿"——(不！每次失败都给坚

---

① 〔爱姆披多克勒(Empédocle，公元前 495—前 435?)——希腊哲学家，主张万物俱由水，火，土，空气四种原素造成，认为唯一可能的变化存在于运动，爱使元素结合，憎使元素分离。据称是古希腊第一个研究修辞学的人。〕

决地舍弃了)——成串成串的新草稿那乱七八糟的状况。22行的声乐曲[①]就有十六页纸的推敲,对话的句子写了又写,没头没尾地乱成一团,神经病似地喃喃不休。[②] ……我们想不通贝多芬怎样走出这混乱的局面,也不知道他的理性如何能免于陷入泥沼……开花的泥浆!沸腾的、受折磨的沼泽,在阳光下发芽!……然后是百花盛开的花园,活像由"大世纪的[③]理性与秩序大师设计的御花园和古典的林阴道一般!……"

最后,这里是整个一部作品。它一出版——身上还带着血,就给送到公众面前(1805年11月20日,21日,22日)。剧院里的温度在零度以下。战争已进入城里——溃败,法军进占:维也纳的贵族避难去了,平民则躲在家里,人们很难想像缪勒[④]和兰奈会去听贝多芬!在稀稀拉拉的听众中,有个《上流社会报》(*Zeitung für die elegante Welt*)的萨克逊通讯员跟邻座一个法国人交换了厌烦的意见。那法国人——当时的一个纪罗多[⑤],尖酸刻薄,而且自高自大——认为这不足为奇;他认为歌剧是最高的艺术境界,需要审美的"文化修养"(Ausbildung),而这种东西却正是德国艺术家所欠缺的。直言

---

① 第七场。毕扎罗(Pizarro)入场。玛赛莉娜(Marcelina),莱奥娜拉(Leonora)与洛可(Rocco)对话。〔这都是歌剧《菲德里奥》中的人物,毕扎罗为狱长,莱奥娜拉为囚徒弗洛列斯丹的妻子,玛赛莉娜是洛可的女儿。莱奥娜拉女扮男装,用"菲德里奥"的名字混入牢狱,企图搭救丈夫。〕

② 见泰耶书,第二卷466-474页。

③ 〔"大世纪"(Le Grande Siècle)——指路易十四时代。〕

④ 〔缪勒(Murat J.,1767—1815)——拿破仑的妹夫,法军统帅。〕

⑤ 〔纪罗多(Giraudoux G.,1882—1944)——法国戏剧家和作家。〕

无忌的新闻界说，这部音乐作品没有旋律观念，一点新意也没有，有的只是无穷无尽的反来复去，有的只是乐队从这个音跳到另一个音的那份喧闹；大合唱完全没有意义——尤其是描写囚徒们再度呼吸自由空气时的欢乐大合唱，显然不对头(offenbar misrathen)[①]。歌剧只上演了三场。

贝多芬那几个寥寥可数的不顾当时的大变动而仍然留在维也纳的朋友，着手去拯救这部作品；他们极力劝说贝多芬把它修改，并且把它压缩。这极困难，简直非人力所能做到！男高音歌手约瑟夫·奥古斯特·洛克尔(Jos. August Röckel)曾记下 1805 年 12 月间一个小组在里奇诺斯基郡王府里讨论这部歌剧的情况。管弦乐队由郡主弹钢琴作为代表，演奏家克里门蒂用小提琴包办一切乐器的独奏部分。在场的两位歌唱家，一位演唱所有的高音歌曲，另一位则演唱低音歌曲。忠心耿耿的布鲁宁则负责将原有的三幕戏浓缩为两幕，改写了脚本作者桑雷纳那糟透了的对话。从晚上 7 点到凌晨 1 点，这群人花了整整 6 个小时，劝说贝多芬删除一些枝节。贝多芬像雨云一样阴沉，一次又一次拒绝删改；突然间，他愤愤地捡起总谱，发誓说宁愿把它毁掉也不肯玷辱它。于是，郡主几乎跪在他跟前，激动地恳求他不要让他这“最伟大的作品”毁灭，甚至提到他可怜的亡母。贝多芬屈服了，他哭着说：

——“我全答应……你要我做的一切……为了你

① 见 *Allgemeine Musik Zeitung*，莱比锡，1806 年 1 月 8 日。

……为了我母亲!"……

唉唉!这些忠实的朋友劝他做了些什么呀?他怀着慷慨就义的心情,不但取消了整整三段歌曲,而且给其他歌曲删去许多字句——许多小节剪去了;结果,连贯性被破坏了,变调混乱无章。不过,贝多芬在交响乐的领域中复了仇,他重写了序曲——第三首,神奇的 C 大调交响曲。这儿是他的领域,在这里他谁也不怕。……

马上就看到结果!《莱奥那拉》,或者不如说《菲德里奥》[1],以残废之身出现了。这次只上演了两场(1806 年 3 月 29 日和 4 月 10 日)[2]。彻底失败了!——最不受欢迎的,还是那序曲!……乐评家和"鉴赏家"异口同声地说:

"所有公正的鉴赏家都完全同意,从来没有听过这么松散的、难以接受的、混乱到不堪入耳的东西。最刺耳的变调以可怖的不和谐音(wirklichen grässliches)连接起来。"

这些优良的鉴赏家那脆弱的——当然是长长的耳朵,给"破锣的噪音"[3] 震聋了,让"卑微" 的意念[4] 弄得厌烦不堪,

---

① 贝多芬无法保留《莱奥那拉》这剧名,因为免得跟帕埃尔的同名歌剧混淆;他只好同意把剧名改为《菲德里奥》,但他一直不喜欢这个名称。

② 演出的情况糟透了!贝多芬愤怒已极,他拒绝指挥第二次演出;他不要再听到他的音乐被屠杀。"我不提管乐器。可是听到所有的 pianissimo, crescendo, decrescendo, forte, fortissimo[很弱,渐强,渐弱,强,很强]记号从我的歌剧中消失,就足以使人停止作曲。"(1806 年 4 月 10 日写给演唱毕扎罗一角的梅耶 Meqer 的信。)

③ 见 *Zeitung für die elegante Welt*, 1806 年 5 月 10 日。

④ 见 *Der Freimüthige*(科策布埃 Kotzebue 的文章),1806 年 9 月 11 日。



歌剧《菲德里奥》手稿

那拨开了牢狱四重奏的凄惨云雾的明快喇叭声，变成“马车夫的号角独奏”(Posthornsolo)！那一位为柯兹布的柏林刊物 *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz*(1806年9月11日)写评论的先知，劝贝多芬把安德利西·朗堡(Andreas Romberg)作的一首“壮丽的”(herrliche)序曲作为范本——“它的美明朗而不柔弱，使用乐器强有力而不过分，内在生命丰满而丝毫没有造作的紧张。”这完全不同于贝多芬那执着的艺术，既不美，又不自然，且不流畅。贝多芬跟剧院经理人布朗恩男爵(Baron Braun)大吵一场。男爵的话刺伤了他；他说两场演出时，虽然包厢都满座，但大堂却坐不满，与莫扎特歌剧上演时不一样。贝多芬威怒地咆哮：

——“我不是为凡夫俗子(Menge)写的。我是为有教养的人(Gebildeten)写的。”

——“那就别再埋怨！”男爵冷然回答。

贝多芬立即讨回总谱，回去了……时机未到，还是沉默的好！牢狱的门再一次把《莱奥那拉》禁闭起来。

这部作品成了恶意的宗派斗争的牺牲品，似乎是无庸置疑的事；除了贝多芬的艺术之外，还有他的个性，触犯了这宗派，而且我们必须承认，还有他的支持者缺少圆滑的本领，[1]

---

① 我刚刚引述过的一位教皇——*Freimüthige*〔《公言报》〕的乐评人——带着敌意提到贝多芬的朋友，“他们把每一首这样的作品都捧上天，吵吵嚷嚷强迫别人听他们的意见，带着嫉妒的恨意赶跑别的天才，而且希望在其他许多作曲家的废墟上为贝多芬筑一个神坛。”

正如布鲁宁直率地说的。[①] 这宗派跟贝多芬对垒以来，还是第一次占上风。从此它就更加竭力进行伪善的或凶恶的诋毁勾当。我们下面还将看到。[②]

目前，它达到了目的；它使这部歌剧残废，它也刺伤了贝多芬的心。布鲁宁于1806年6月2日写过，他精神颓丧，因为演出失败以致经济上陷入窘境："从来没有一桩事使他这样烦恼过。"善良而忠实的里奇诺斯基一家把总谱送给普鲁士皇后，希望柏林能替他出一口气，补偿维也纳因为缺乏理解而强加于他的损失，但是没有用，柏林保持沉默。要出这口气，还须等上8年。1807年只印行了总谱中互不关联的三段乐曲，而且是最平凡的那三段。[③]

1813年年底，由于政治而非音乐的原因，贝多芬突然成为哄动一时的名人。他全部作品中，最配不起他的那首无聊

① 由于奇怪的成见，一直不惜贬低贝多芬以抬高维也纳和德国听众与批评家地位的泰耶，尝试推翻布鲁宁的证言(在1806年6月2日致魏格勒信中)。他甚至提出可笑的理由，说布鲁宁不可能观看歌剧演出，因为他是宫廷官员，还有许多别的工作。他甚至不知布鲁宁怎能有时间去改写《菲德里奥》的台本。可是"qui veut trop prouver…"(他掌了自己的嘴巴)。因为布鲁宁确实改写了台本。不仅如此，他还腾出时间在里奇诺夫斯基王府里参与过《菲德里奥》长时间痛苦的修改工作，又腾出时间写了一首热诚的诗，在1806年三四月演出时分发。什么都不能阻挠他对贝多芬的友谊：在这么重要的时刻，对于自己这么关心的事，除了留在他身边，还能往什么地方去呢？至于其他，*Zeitung für die elegante Welt*，——这一点倒不受怀疑(因为它对贝多芬作品的态度是粗暴的)，不能不说是一种"die niedrigen Kabalen"〔低劣的阴谋〕。

② 贝婷娜在1810年气愤地提起过。

③ 第一幕的三重唱和卡农式四重唱，以及后来在《菲德里奥》中删掉的玛赛莉娜与莱奥那拉的二重唱。

的《维多利亚之战》，是为庆祝威灵顿[1]胜利而写的乐曲，受到每个人的欢迎，连对头集团也佩服不已，因为这一次他把自己降低到他们那一档！一时的风尚，却使《莱奥那拉》沾了光。剧团导演正想为三位歌唱家找一出花费最少的歌剧，他们一下子想到了贝多芬。他同意修改总谱以适应他们的要求。经验丰富的剧团经理和诗人乔治·弗列德里治·特来茨克将脚本进行第三次修改；他抽去洛可家的第一场，因此歌剧只好从牢狱的广场开始。莱奥那拉和弗洛列斯丹这两个人物的性格也改了，因此贝多芬只好牺牲掉最美好的几页。从戏剧的观点看，这样一来歌剧的效果是好了一点。可是贝多芬再也认不出它的本来面目了：他叹息这部歌剧给他"带来了殉道的皇冠"（erwirbt mir die Märtirerkrone）。他作了另一首序曲，[2]——这就是E大调《菲德里奥》序曲（第四首）——这首序曲比以前三首较为符合普通剧院的水平，但比不上前三首的精彩壮丽。1814年5月23日，歌剧终于以这样的形式出现而获得成功。维也纳演出了22场，后来又在别的地方上演——在布拉格是由韦伯[3]导演的（1814年11月24日），他从这部歌剧学到许多东西。莫舍莱斯受委托写声乐部总谱，正是在这份乐谱上，莫舍莱斯写上：

---

① 〔威灵顿（Wellington A.W.，1769—1852）——英国军人、政治家。他指挥盟军在西班牙北部维多利亚要塞击退拿破仑入侵。〕

② 1814年5月23日首演时尚未完成，临时改奏《雅典的废墟》序曲（Ruines d'Athènes）！但26日第二次演出时已完成。

③ 〔韦伯（Weber D.，1766—1842）——德国、波希米亚音乐家。〕

Fini avec l'aide de Dieu〔靠上帝的帮助终于完成了〕,这句子诱发了贝多芬添上的名言:

○ Mensch, hilf dir selber!〔人啊,你须自助!〕……他有权这样说。事实上他还可以帮助上帝!

1814年的演出,虽然洗脱了1805年和1806年的耻辱,但这部作品还要再等10年,才得到一位天才女演员韦莉明·雪洛德-迭芙莲为它戴上光荣的皇冠:她带着盛名在欧洲演出,到了巴黎,年轻的柏辽兹[①]从它那里获得了一生珍爱的神圣情操。[②]

贝多芬去世时,没有来得及看见这部作品第一次定稿的再生——那完整的,不愿妥协,不能妥协的《莱奥那拉》;——他在最后的日子里紧紧地抱在怀中的那个"sein liebstes Schmerzenskind"——辛德勒称为"最宠爱最苦痛的产儿"。

---

① 〔柏辽兹(Beslioz H.,1803—1869)——法国作曲家。〕

② 他后来在 *A travers chants*(《在乐曲的王国里》)这部优秀的研究著作中,再提及此事。

那么，这样一部修改了三次，有四首序曲（如果不是五首的话）的作品，仍然不能满足他的憧憬和把它付诸实现的热望（Sehnsucht），并且到临终也还钟爱着，它究竟是怎样的一部作品呢？请注意，这些序曲，除了第四首之外，并不单纯是歌剧的前奏，而是想解决同一问题的，分别独立的艰苦尝试，是企图用纯交响乐的手段来表达歌剧的意念！——究竟为什么如此执着呢？他是否看见了需要解决的戏剧音乐问题呢？不错，我们将要看到，贝多芬把一种新的形式带进歌剧院，他一定凭直觉知道会有种种困难，会有某些方面的不足。但是，根据他宁愿创造而不愿修修补补的性格，[①] 用一部新的作品从头解决问题，难道不是比固执地利用旧作品作出处理来得更简单么？究竟这部作品有什么东西使他如此执着不肯放手？究竟有什么独特的东西？难道是由于题材么？

我们进一步研究以前，应该注意一个事实。在脚本（libretto）（这个词几乎是从法文直抄过来的）结尾处，贝多芬在最后的庄严（maestoso）四声合唱曲[②] 中，加上了席勒的诗句：

——“Wer ein holdes Weib errungen, stimm' in unseren Jubel ein!”〔“让那赢得娇妻的人跟我们共享欢乐吧！”〕

① 他在 1814 年 4 月唉声叹气地向特莱茨克承认。

② 因此，它应该有一个比我们今天通常听到的更庄严的乐章。

20 年之后，他在第九交响曲结尾的欢乐大合唱中也用上了同样一些字句。这字句对于他，意味何等深长呵！

这是他一生的梦，一生不能实现的梦！受过无数次欺骗，却仍旧深信不疑——这就是将女性理想化和将婚姻忠诚理想化的梦！我说的不是他先前受到过的拒绝，而是生活给他带来了他所爱过的女性[①] 那可悲的启示，以至于他在 1817 年对南尼·基安那塔西奥·德尔·里奥(Nanni Giannatasio del Rio)说出这样的话：

> ——"我还不曾见过有什么婚姻能经历时间的考验而双方都不后悔的。我此刻发觉，我曾一度把占有她们作为最大幸福的几个女性，她们谁也没有嫁给我，这倒实在是一桩好事。啊！世人的山盟海誓没能实现倒真是好事呀！……"[②]

说说是容易的！他不是背叛他所娶的偶像——他的妻子的那种人。他在他两部最伟大的作品中——一部是戏剧，一部是合唱——公开向她致敬。

哥德的情形也一样。表面上哥德显然没有贝多芬那么多的理由可以自视为情场失恋者，但实际上因为他对爱情认识

---

① 轻浮的朱丽叶塔。艾鲁迪女伯爵那罪恶的情史——只须举出两个女人，她们的爱情和友谊在他心中占着多么重要的地位。

② 见里奥 1817 年 6 月 17 日的日记。

得较深,所以更有理由看透它的缺陷和苦恼。哥德找不到也留不住配得起自己的伴侣,他也要在《浮士德》的收场白中,唱出他对女性的信条,才能离开这个世界。

今日的美学家,可能认为这种思维不在艺术范畴之内。但既然作为艺术国王的哥德,用这样的思绪来做他最伟大的作品的结尾,我也有权指出,这些思绪在贝多芬心中,也占着十分重要的秘密地位,我也要指出正是这些思绪,使《菲德里奥》的主题对他具有永恒的吸引力。

让我们回过头来谈谈这主题。

这主题受到许多诽谤。一般的意见都漠视它。而这部歌剧在整整一个世纪中失败的演出[①],更加肯定了这种看法。我们必须承认,在我们这个时代之前,《菲德里奥》的演出,完

① 尽管有几位伟大的表演家担任主角,然而"莱奥那拉"不仅仅是一个角色,它是一部音乐戏剧,一部带有合唱的悲剧;而所有的导演和制作者似乎都没有想到这一点。

全是错误的表达。[①]

---

① 瓦尔特斯豪逊(Hermann W. von Waltershausen)最近一篇论文 *Zur Dramaturgie des Fidelio*〔《论菲德里奥的剧艺》〕(发表于 1924 年 *Neues Beethoven Jahrbuch*〔《新贝多芬年报》〕)清楚地指出这部歌剧上演时的一些关于演绎和设计的错误。这里引述几点关于男主人公年龄和外貌的错误,也许不是多余的吧。

弗洛列斯丹不是一个年轻人,不是一个热情奔放的男高音;他是个 40 岁的男人,有成熟的政治思想而且有丰富的人生经验。演这个角色,应该突出他的男性、坚决、淡泊的听天由命的性格,这一点是清楚地表现在音乐上,尤其是第一次稿上的。另一方面,莱奥那拉则是一个柔弱的年轻女性,跟那些粗嗓子大胸脯的瓦格纳式布林希尔们(Brynhildes)毫无相似之处。19 世纪的大型歌剧和拜罗依特舞台已经把剧院的视觉和听觉效果畸形化。瓦尔特斯豪逊做得对,他提醒我们注意,硕大的身材和嗓音量,跟莫扎特时代从意大利美声(bel canto)艺术培养出来的戏剧歌唱家是不协调的。那时候不仅悲剧女高音要唱中间音域,喜剧和音乐会歌唱家也要这样唱(例如《黑夜的女皇》*La Reine de la nuit*)。那时候的歌者不像我们现在这样被限制成为某个音域的专家,而且"被迫"唱到怪异的程度,犹如玻璃下的纸。那时候对歌唱家有柔和雅致的要求,就如同对管弦乐团的要求一样。年轻的威廉明娜·施罗德-黛夫琳特*(Wilhelmina Schroder - Devrient)精美的肖像(见 *Beethoven - Almanach der Deutschen Musikbüchereri*,1927)就是贝多芬那时代典型的理想莱奥那拉。第一幕的音乐清楚也描绘出她的柔弱,她的疲乏,她的神经过度亢奋状态。莱奥那拉只有通过爱情才能成为女英雄,而她不能长时间停留在这种紧张状态:她垮了,她昏倒了[③]。只有纤瘦的体型才适合穿着她的戏服,这戏服穿在我们丰腴的瓦哈拉·加尔加美勒斯(Valhall Garga - melles)身上却怪诞无比。

③柏辽兹描写施罗德·黛夫琳德在监狱一段激烈的四重唱之中的演出时说:

当解放的小号声响起时,"我此刻仍然看见她,向毕扎罗伸出发抖的双手,浑身抽搐着大笑。"

约瑟夫·图尔脑(Joseph Turnau)——布雷斯劳(Breslau)剧院总监——在他的研究论文 *Die Inszemierung der Fidelio*〔论《菲德里奥》的演出〕(发表在同一出版物)中,也提出过一些饶有兴味的意见。他指出,在舞台布景上,一切都要服从一个中心思想:在光与暗的两个极端之间,必须有对比和渐进的变化。他关于照明应该跟随音乐表情调整的建议,是不应受到轻视的,前提当然是不能让这一类研究流于颓废的幼稚。在维也纳演出的几场里,我们看到最后场景的帷幕升起时,囚徒们已被释放,白昼跃动的阳光跟 C 大调管弦乐与合唱交响曲中耀眼的白色,完全和谐。不过,主要问题是要让整个演出具有雄浑的统一性。

* [施罗德·黛芙琳特(1804—1860)——德国女高音歌唱家。《菲德里奥》1822 年第 2 次演出时,饰演莱奥那拉一角,时贝多芬亦在座。]

且让我们仔细地看看吧。谁要是有我那么好的运气，能看到维也纳的百年纪念公演的话，定要为一个世纪的误解而 mea culpa〔告罪〕；而且要与别人共享这新的发现——第二幕整幕所显现出的，戏剧与音乐的夺目光彩。这是音乐剧的杰作，简直是前无古人，而且至今可说尚无来者。不消说，它的辉煌成就完完全全是音乐家天才的成果。不过，剧中词句也没有污辱他；这脚本是不会在骑者身下失足的一匹骏马。贝多芬公正对待它：他一直坚持说，这是一个非常美妙的主题。1823 年，他跟韦伯谈话时拿这年轻后辈的歌剧脚本开玩笑，尖锐地批评德国的脚本作者简直平庸得不可救药，他还称许法国人，他没有忘记他的《菲德里奥》是从他们那里来的。[①]

① 他盛赞 3 部歌剧的台本：《菲德里奥》，《贞洁的修女》* 和《运水夫》*。3 个主题中，有 2 个是直接从法国大革命中得到灵感的。

* [《贞洁的修女》(*La Vestale*)——意大利作曲家斯蓬蒂尼(G. L. P. Spontini, 1774 年—1851 年)所作三幕歌剧，1807 年在巴黎首演。]

[《运水夫》(*Le Porteur d'eau*)——凯鲁比尼作三幕歌剧，1800 年 1 月 16 日在巴黎首演。]

他们在《莱奥那拉》里传给他的，不单纯是广泛留传的一桩轶事，还有悲剧性的现实——那就是〔法国〕大革命。

可是,他们本身却没有察觉来自这故事的那种伊斯启拉斯的气息① ——他们正所谓虽明察秋毫,却看不见舆薪。在《英雄》中贝多芬是〔罗马〕帝国的荷马,在《莱奥那拉》中则是〔法国〕大革命的伊斯启拉斯。

谁都知道,《莱奥那拉》的情节来自坡依里② (Bouilly),但坡伊里也不是故事的创造者,他认识现实生活中的女主角——土伦省的一个妇女。他的回忆录中有这事情的记载。③不过贝多芬不知道,因为回忆录是在他去世之后才公开的。他所见到的,是坡依里为了谨慎的缘故,假托成西班牙的莱奥

---

① 贝多芬自己也只在第一幕的中间发现这一点；他开始工作时只知道有值得钦佩的行为。另一个使他震撼的发现是主题的史诗性质，这是当他塑造好毕扎罗的性格之后，突然认同了莱奥那拉的痛苦和英雄气质时的发现。

② 〔坡依里（J. N. Bouilly，1763—1842）——法国作家，舞台剧本《莱奥那拉》的作者。当代上演《菲德里奥》时说明书中也提到是根据此人的台本改编的；改编者一般署三人，即 Sonnleithner，von Breuning 和 Treitschke〕

③ 见 Mes Récapitalations〔《自省录》〕三卷，巴黎，Louis Janet，1836－1837：

"… Un trait sublime d'héroisme et de dévouement d'une des dames de la Touraine, dont j'ai eu le bonheur de seconder les généreux efforts…"
坡依里在恐怖时期曾做过吐尔(Tours)地区的主管。

值得注意的一件事是，贝多芬赞赏的另一部歌剧《两日，或运水夫》（*Les Deux Journées, ou le Porteur d'eau*），坡依里有过写台本的机会——这是当时发生的另一事件——"一个运水夫对有亲戚关系的地方官（即坡依里）效忠的行为。"

那拉[①]。可是他的音乐却没有西班牙的地方色彩，而他触到永恒深处的尖锐直觉，似乎已经看出了他所描写的是恐怖时代的背景——距离真实的戏剧不超过十年，而真人的女主角那时仍活着。

我无须复述这戏剧的情节，它大体上是描写国家监狱的可怖，涉及一个坚贞的女人，女扮男装投狱去救丈夫的故事。一般的评论家，只管去挑剔剧情，说这是不可能发生的，并且显得很不谐和，或者指出贝多芬的交响音乐天才，难以适应歌剧的戏剧性需要。我们有权推断，他们对贝多芬所配乐的诗歌以及他心目中想写成什么样的戏剧性颂歌，根本没有弄清楚。

对于第一点，最近已经有了若干答案。赫尔曼 W.V.瓦尔脱斯豪申(Waltershausen)[②] 已经为这部法国脚本辩护过。他指出这脚本那受到很多批评的多样化体裁，那小资产阶级

---

① 《莱奥那拉，或夫妻之爱(*Léonore ou l'Amour conjugal*)，加沃＊作曲。西班牙故事，两幕剧。》首演在费多剧院，6年风月1日(即1798年2月19日)。

"事件发生于西班牙一个国家监狱内，离塞维利亚数里之遥"。

这种假托当时是很有必要的，但其实不是因为考虑到当事人仍然在世。到了柏辽兹的年代，卡瓦洛(Carvalho)在歌剧院(Théâtre lyrique)再演《菲德里奥》时，为了使歌剧更加悦目，把故事的历史背景搬到1495年的米兰；莱奥那拉的名字改为阿拉贡的伊莎贝拉；弗洛列斯丹改为尚·加里亚；毕扎罗改为卢多维克·斯佛扎；而费尔南多竟变成查里八世了！这种罗曼蒂克的装饰大大削弱了原来情节那种粗犷的真实性，多么可惜！

＊ [加沃(Gaveaux P.，1761—1825)——法国作曲家，作过大量歌剧，《莱奥那拉，或夫妻之爱》为其中之一，根据彼依里的台本谱写，这台本有意大利文及德文译本，分别被帕埃尔和贝多芬谱成歌剧。]

② *Zur Dramaturgie des Fédelio*，1924(见上注)。

式的开场，以及使人无法预料的悲剧性发展——这些都由于一种精确并且惊人的观察而得。在恐怖时代的高潮中，在囚禁着完全绝望的人群那监狱的阴影中，资产阶级仍然过着宁静的生活：窗台上的天竺葵，少女的爱情的梦，老狱卒纯粹为个人利益而斤斤计较，及其可笑的烦恼。艺术性的表现，即在于那轻盈的笔触，在于悲剧性阴影不可感知的降临——它的翅尖最初只是轻轻拂过宁静的个人生活，后来它的巨翼则逐渐伸张，遮盖住整个舞台。法国的脚本作家已经形成了这种体裁。我们应该有兴趣知道，据德国历史学家们说，写作资产阶级喜剧和喜歌剧的法国准诗人(poetae minores)(诗人 poète该是一个庄严的字眼！)，对于营造明暗对比的神秘恐怖气氛颇有功劳，使德国的浪漫派音乐能从中取得养料。韦伯的《魔弹射手》(*Freyschütz*)，就是由于这难解难分的焦虑与恐怖逐步逼近〔crescendi 渐强〕而取得了前所未见的效果的。只是我们的脚本作家，离这地步还远着呢；这种程度的激烈，一定会吓怕他们；他们对那时代的现实生活经历得太多了，因此在喜剧中自然只有轻描淡写。同样，今天我们有些作家因为目睹了欧洲那血腥的灾难，而且曾受了伤，因而在艺术上也尽量避免把它写出来；虽然如此，他们美学上的逃避，仍有着痛苦的烙印。浪漫派最喜欢的悲剧性的栗动，其暧昧的源泉是上个世代的社会动荡——恐怖时代的恐怖。这个世代讷讷不能出口的，贝多芬却以伟大的丰满的心肠和天才的技巧，直截了当地表现出赤裸裸的真面目。他的莱奥那拉是那个时代的痛苦，是受压迫的灵魂及其向往自由的呼吁的纪念碑——横贯

希望与战斗之路的，经受着从受难到欢乐的不可阻挡的升华——这真是一次从深渊跃至穹空的飞翔。

一个高贵的种族，其强健的新一代与上一辈的血缘关系并不单纯表现在道德面貌的若干相似——这些都因时代的执着而变得衰老了。这也明显地表现在音乐方面，其确凿之处简直不容许有任何怀疑。[①]《莱奥那拉》的交响乐风格基本上源出于梅裕尔(Méhul)[②]和凯鲁比尼，它摧熟了还带着青绿颜色的果子，还榨出了全部果汁，只要有几滴这种液汁，人就会感到满足了。

我们要记住，在《莱奥那拉》时期，还未全聋的贝多芬喜欢

---

① 我不是指加沃的法国《莱奥那拉》，那是贝多芬知道的。阿贝特*注意到一些表面的相似，特别是四重唱的卡农曲。根据柏辽兹的看法，加沃只有洛可关于黄金的歌曲能作比较。

* [阿贝特(Abert H.，1871—1927)——德国历史学家，音乐学家。]

② 〔梅裕尔(Méhul，E. H. N.，1763—1817)——法国作曲家，大革命时期著名的歌剧作家。〕

欣赏那时疯魔维也纳的法国歌剧。[①]他认为，在当时的歌剧大师中，谁也比不上凯鲁比尼。我们看到在《菲德里奥》草稿本上有贝多芬手写的《运水夫》(*Porteur d' Eau*)若干段。赛费里德和辛德勒都证明，他对《美地亚》(*Médée*)作者保持着长久的钦佩。我们也知道，贝多芬在才能达到高峰时(1823年)曾经写信给凯鲁比尼，赞扬他这部作品。看来E.霍夫曼(Hoffmann)比之他的同时代人体会得更深刻，他已经注意到凯鲁比尼的序曲与《柯里奥兰序曲》之间的血缘关系。尔后，瓦格纳和今日的德国批评家也都曾指出这二者之间存着若干相似的地方。关于贝多芬的序曲问题，最近(1925年)阿尔诺德·史密兹发表了他的看法。他所提出的例证和列出的许多相似点，都清楚说明贝多芬从大革命时期的法国作曲家那里取得了许多东西，也证明他把这些借来的东西，处理得非常美妙。有些类似地方或者可以解释为同源——从格鲁克那里来——(例如贝多芬所有悲剧性的

---

① 泰耶书(第二卷附录一)列出贝多芬可能在维也纳听过的凯鲁比尼歌剧：

1802：《两日，或运水夫》；

Médée；

Lodoïska；

Der Bernardsberg；

1803：*L' Hôtellerie portugaise*；

La Prisonnière；

1806：*Faniska*.

(参看贺赫年塞〔R. Hohenemser〕, *L. Cheribini*, 1913；克雷奇马尔*〔Kretzschmar〕, *Ueber die Bedeutung von Cherubinis Ouvertüren und Hauptopern für die Gegenwart*；还有，特别是史密兹〔Schmitz A.〕, *Cherubinis Einfluss auf Becthovens Ouvertüren*(载于*Neues Beethoven - Jahrluch*, 1925)

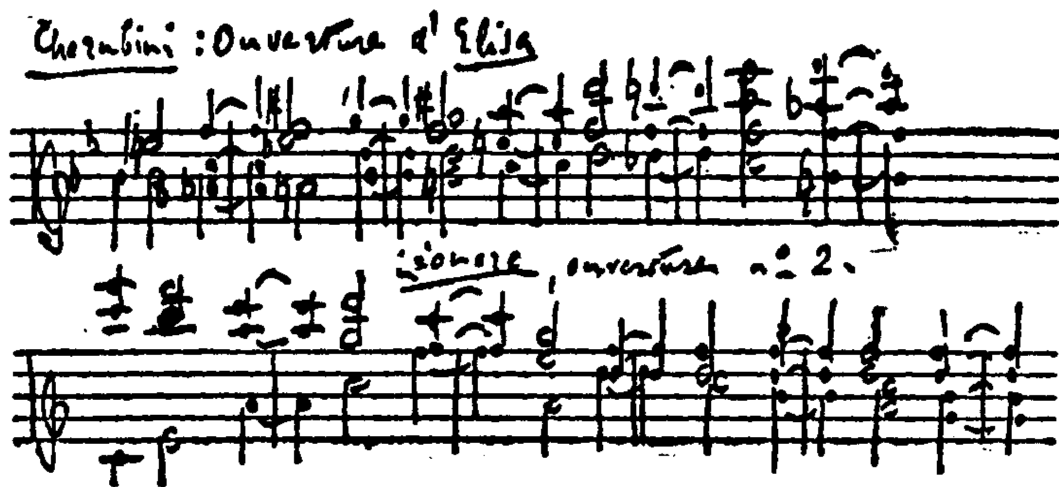
* 〔Kretzschmar A.F.H.(1848—1924)——德国指挥家和音乐学家。〕

序曲，都用强有力的同声齐奏开头)[①] ——，其余很大一部分却是由于刚经历了大革命的巨变而有余悸的法国的精神感染。我刚才谈到诗歌时所提的那种神经质的热狂，不安的焦虑和过度的激动，都在梅裕尔和凯鲁比尼的歌剧中许多特有的效果和动机中表现出来，而作曲家本人可能并不自觉，但过后它仍会像顽固的痁疾发作一样，在皮下栗动着。史密兹列举过详细的材料，说明为某种效果而固执地使用老套的公式，例如《莱奥娜拉》第三首序曲结句里弦乐齐奏的沸腾与涡流，源出凯鲁比尼的《艾莉莎》(*Elisa*)；"吓人的效果"；好像在两堵墙之间不断互相撞击似的粗野的反复；《莱奥那拉》第二首序曲结句与《艾莉莎》序曲的结句，在同样的时刻和同样的位置使用切分和弦(手法相似得出奇)；[②] 以《莱奥那拉》第一首序曲，《菲德里奥》第四

---

① 史密兹也指出过《运水夫》序曲的开头跟《莱奥那拉》第三首序曲里齐奏的引子之间有相似之处。

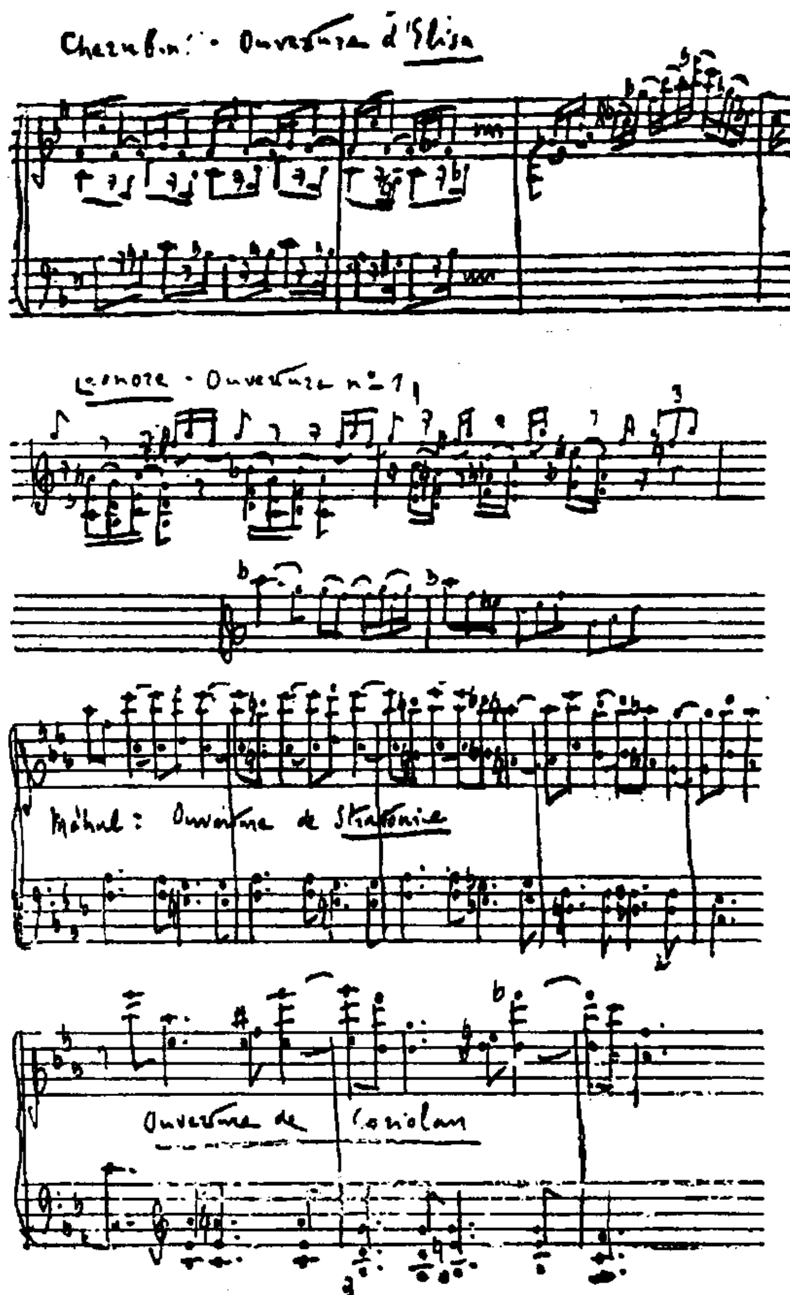
② 史密兹特别强调凯鲁比尼对贝多芬序曲作品的尾声(Coda)形式的影响。



首序曲,《柯里奥兰》序曲为一方,与凯鲁比尼的《艾莉莎》和梅裕尔的《斯特拉唐尼亚》为另一方之间,有许多非常类似的辅助节奏(rythmes complémentaires)——[1];梅裕尔的序曲与贝多芬的

---

① 参看史密兹书。



序曲之间若干相类似的主题等等。最后,《莱奥那拉》第二首和第三首序曲的喇叭齐鸣,也是得自梅裕尔的《海伦尼》的灵感!

然而,在这里我们更加体会到天才的魔力。想出一个意念不算怎么一回事,重要的是实现它。为实现意念,一切智慧、艺术修养和形式方面的技巧,固然很必要,但那还不够;这一切只能算是一个走廊。还必须走进去支架起穹顶!梅裕尔也好,凯鲁比尼也好,他们每一个建议尽管很不平凡,但这仅是过路的请帖;他们自己只走了一步就停住,而贝多芬却继续迈进。热情不能止于暗示,它要求紧紧的拥抱!凯鲁比尼往后面退却,以他的智慧不会不知道有什么从自己手中失落,但他怀疑自己的力量;他从可爱的形体旁引退,满足于给这高贵的灵魂肖像作出素描。他的主题缺少血肉,他的旋律是抽象的;他清楚地定出游戏的规则,自己却不肯冒险去参加。但是贝多芬却将自己整个投身其中。所有革命的音乐家,都熟知这一点,但无一人敢进入这灵魂的地狱——情欲、战斗、苦难——,贝多芬却踏着他们的足印,昂然闯入并且一直进到最底,把他们都留在了门槛边。

一直降落到深渊，然后上升，从黑夜回到阳光灿烂的白昼：这就是《莱奥那拉》给人的最强烈的印象。

然而那悲剧性的对比和光明的来临，却是在第一幕第二场里莱奥那拉有名的咏叹调之后才完整地体现的。在这之前，贝多芬一直在踟蹰着，摸索着；目前也还只见到真实主题的一角。但他忽然看清楚了……

——"Ach! brich noch nicht, du mattes Herz! …"
〔"唉呀！疲惫的心呵，暂且不可碎裂！……"〕①

他不能自我封闭，他要升华到另一个完全不同的音乐世界中去。这时想要把通俗唱剧（Singspiel）转变为歌剧，把日常生活的喜剧转变为严肃的悲剧，已是太迟了！……这个任务自然是很艰巨的，但以贝多芬的才华而论，未必办不到。莫扎特做到过，甚至格鲁克也做过，他的《伊弗姬尼在欧里德》和《阿菲奥》，就是抒情体与最简单最流行体裁谐和的混合……

然而《莱奥那拉》却是贝多芬最初一次的尝试。他着手时正要进入一个 terra ignota〔未知的国度〕。他自然而然陷入一个误区，因为不能像俯瞰《英雄》或《C小调交响曲》的战场那样，以鹰隼的目光纵览整个新大陆，却只能小心翼翼地从头干

① 〔作者的法文译文〕
"Ne te brise pas encore, coeur épuisé!"

起。他以无比的耐心和毅力,依次推敲每一首歌曲,[①] 他要用大力神的手去转动那台小小的纺车,写日常家庭生活时只得抄袭莫扎特,他只好用莱比锡或巴黎小歌剧的傀儡头巾来装饰自己那浩瀚的音乐。

以贝多芬来从事这种工作，当然也不会一事无成；开头的那几首歌曲，以优美的配乐和纤丽的表情而著名。最成功的是四重轮唱——这种声乐化演变，对柏辽兹创作《本温努托》很有影响——和充满天真无邪的温情并有迷人管弦装饰配乐[②]的那首二重唱，即玛赛莉娜与莱奥那拉二重唱。

但是直到这时,贝多芬还未曾把心放在创作上,他只是像一个通俗乐剧的小学生那样写作。第一幕开始部分的中途站,对莫扎特来说应当是轻而易举的,到了贝多芬手里却是冷冰冰的模仿,甚至是书本而非自然的模仿。第一幕下半部分的场景和人物,如果不贴近贝多芬的思想和感情,也只能说是成功了一半。毕扎罗是乐剧中一个背信弃义者,具有野蛮强悍的气质(韦伯没有忘记他!),但也有可笑的特质。第一幕结尾的第一次稿(毕扎罗、洛可、莱奥那拉;——毕扎罗及其卫

---

① 见诺特博姆编《1803年草稿本》——玛赛莉娜的咏叹调有四段长的和许多段短的草稿。玛赛莉娜和耶奎诺(Jaquino)的二重唱(可见到莫扎特的影响),贝多芬要一小节一小节地克服许多困难,最后才发现合适的重音和旋律;随后的三首歌词也一样。这许多不成比例的最初劳动全不计。贝多芬结果只用了玛赛莉娜的咏叹调。

② 大提琴,双簧管和大管。这首二重唱(第十首)跟歌剧不相配,演出时给删去。不过值得我们把它保留下来;可以用于音乐会的演奏。

兵)，既有新鲜动人的东西，也有夸夸其谈的朗诵剧那种因袭的沉闷——这有点类似麦耶比尔[①]的前奏[②]。这是对于诚恳的一种报复——我差一点要说一种惩罚！贝多芬不会说谎。他那艺术家性格，绝对装不出未曾体验过的感情。他必须爱，恨，信任，燃烧。没有折衷。走极端！

他本可以用莱奥娜拉的咏叹调和囚徒的场景直截了当地投入戏剧的中心，但这需要格鲁克学派的优秀脚本作者的支持，而他的周围全是庸才以及剧院闲人，他们只会抄袭上千次熟得发腻的无味传统。在歌剧领域，他是个新手，缺乏格鲁克用以对付这些人的权威。格鲁克有健全的体魄和威仪，他可以跳上舞台，用拳头或用唇舌来整治这班敷衍塞责的家伙，这班说谎者，演员，歌者，合唱团，乐队，脚本作者和舞台监督！……但贝多芬不能。他是个病人。他只听见一半声音。人家会说，"你插什么手？你是个聋子……"他只好接受安排。他从现有的常规开始。

可是我们要考虑的是终点而非起点！——他勉强接受下来的常规，开头那十首歌词，把他广阔的胸膛压得透不过气的传统大礼服——且看他如何一下子便把它扯得粉碎！……

莱奥那拉开口了。他的言语是不灭的希望……

——"O Hoffnung! …Hoffnung! …"

---

① 〔梅耶比尔(Meyerbeer G.1791—1864)——德国出生的歌剧作者。〕

② 三重唱(玛赛莉娜，莱奥那拉，洛可)第六首，也是这样。

〔“啊，希望！……希望！……”〕

在那个时期，希望是贝多芬的守护女神。他还年轻（不过35岁）；他受的伤并非无药可救；他离12年后艺术结冰期那凄凉的“绝望”[1]还远。希望骗了他，而他仍不放弃希望。在《莱奥那拉》手稿中间有歌曲 *A l'Espérance*〔《献给希望》〕[2] 的五大段草稿。这首歌，旋律是优美的，是丰满的，而且是宁静的；但比起莱奥娜拉的咏叹调来，它显得多么苍白呀！在这里，希望从苦难深处升起，从血淋淋的心的深处升起。

我要向喜爱贝多芬音乐的人推荐《莱奥那拉》的初稿[3]。一般人所知的总谱，是经过增添的，其中最美的是第一幕结尾的第二首囚徒大合唱：——*Leb wohl, du warmes Sonnenlicht*！〔别了，温暖的阳光！〕，整个作品显得更加平衡。然而它失去了难以比拟的若干页，这真算得上莫大的损失。

---

① 在悲凉的1817年，他“唯一”的创作是《绝望》〔*Résignation*〕这首歌，作品第137号。我会在适当时候再来讨论这个问题。

② 《献给希望》，原题 *An die Hoffnung*，作品第32号，蒂厄格(Tiedge)作词。

我写正文这几行时，还不能确知事实是否会证明我说得对。《献给希望》这首歌，是贝多芬为约瑟芬·冯·布伦斯维克(登姆伯爵夫人)写的，那时他相信自己在爱着她，也相信被她爱着，也许真是这样。在那些日子里，他的创作只有约瑟芬一人知道。他刚为她弹奏过《莱奥那拉》开头几个场景。请参看本书附录三，关于布伦斯维克姊妹们。

③ *Leonore, Oper in drei Akten*(莱奥那拉，三幕歌剧)，布赖特科夫，1905年版。此书有普里格尔(Erich Prieger)写的序(1905年11月)，是第一部《莱奥那拉》首演(1805年11月20日)一百周年纪念出版物。

原来的稿本，显示出贝多芬最纯粹的感情的初次流露，其直接真切处，即使是最完美的艺术润色，也难免使它失色。比方说，莱奥娜拉的咏叹调即属于此类。新加的宣叙调前奏，固然更加富于戏剧性，小提琴优美的高音，引出了神秘景色的，回忆的柔板：



——音的彩虹——也具有既纯净又新鲜的美，然而我仍然惋惜失去了原来草稿中第一次向希望的呼吁：

——“O Hoffnung！…O komm！…Hoffnung！…O komm！…”
〔“呵，希望！……来罢！……希望！……来罢！……”〕

那差不多像讲话一般①的叹息，希望之歌预先已经由管

① 总谱上写着“Sprechend oder Singend”〔说或唱〕

弦乐队(低沉的喇叭和巴松管)给了回答:

O Hoffnung! O Komm!

Cor II

Cor II Basson

113

Hoffnung!

Basson

114

我们宛如看见希望乘云彩来临……它向愁苦的人伸出了臂膊……然后庄严的歌声高扬,是受折磨的希望之颂歌,是受伤的心灵的祈祷,谁唱出这颂歌,或听见这颂歌,都忍不住泪

如泉涌。这就是我们的贝多芬，是任何一个音乐家(我们敬爱的音乐家有多少呵！)所不能代替的贝多芬：因为正是他，以虔敬的手拨动了孤独心灵的神圣琴弦。

丰满的旋律流露着温柔的哀叹，配合着管弦乐节奏的律动，像一颗受压迫的心。第二稿，只是为了节省时间的缘故，以响亮的喇叭声把这祈祷跟英雄行动的号召连接起来："Ich folg' dem innern Triebe！"〔"我响应内心的呼唤！"〕……但第一稿却不是这样。它借"坚贞的妻子为他忍受苦难"的意念，自然而然地却动人地过渡；这一场以勇敢的(照字面的含义)咏叹调终结，完全符合情绪变化的逻辑。它的火焰，它的史诗般的调子，它的变调有如阳光那样耀眼，使它成为韦伯式终章的先导。

但这一幕的精华却是在后面那一场——囚徒大合唱。他们从阴暗中走出来，摸索着路。他们又胆怯，又饥饿，一点一滴地啜饮着阳光。请问有谁在别的地方见过这种颤动的欢乐，这种心灵的战栗，这种对幸福的恐惧？他们甚至不敢说出自己的欢欣！……这是贝多芬式的 pianissimo〔极弱音〕！这在歌剧中的地位是多么重要呀！但是这一直得不到足够的重视。[①] ……这些人，硬被隔绝了欢乐。在欢乐出现时竟连用指尖去触摸一下的勇气都没有。而欢乐也踟蹰不前，因为欢乐也像他们一样受了伤。他们的感情找到了宗教式的表露。而上帝确实在里面：…"Gottes Hülfe…"〔"上帝助我……"〕战栗的心灵因她的出现而欢欣鼓舞……"O Hoffnung Rettung…

① 只有柏辽兹一人深刻地认识它们的意义。

O Freiheit, kehrst du zurück…"〔"啊,希望! 来救助呀! ……啊,自由! 回来吧! ……"〕恐惧再次抓住他们;他们低声耳语;他们彼此嘱咐要保持沉默,要小心……在战栗的人群小心翼翼的低语中,管弦乐唱出了阳光灿烂的欢欣,心肺里充满着愉悦的空气;被囚禁的灵魂似乎凭借横笛、单簧管和小提琴那自由自在的乐句,找到了出路。[1]

在第一稿的诗篇里,贝多芬用以结束这一幕的,并非囚徒再陷入黑暗的场景,而是类乎史克里伯[2]式的场景:叛徒毕札罗叮嘱巡官提高警惕,于是巡官们便一致表忠,就像《胡格诺教徒》[3]的合唱一样。我们的音乐家分明知道这愚不可及,仍费力把字句和情节转写成音乐;而且由于他是个老实人,所以最初得到的意念十分滑稽可笑。[4] 他写了一次又一次,弄得心烦气燥,只得丢下它另外去写一首奏鸣曲,一首三重协奏曲(triple - concerto),以及《莱奥那拉》的其他部分。一切都没有用! 他怎样也无法对这不幸的场景产生共鸣;他只好用上一首空虚浮夸的终曲,因此他良心上久久感到不安。到 1814 年重新编制时,幸亏有特莱茨克的机智协助,他才摆脱了这荒谬

---

① 一整页的草稿显示这个器乐动机最初也是从潜意识中升起,然后作曲家才发觉它的意义。贝多芬本来想把它用于 G 大调协奏曲的终乐章。(见 *Beethoveniana* 第 13 及 14 页。)

② 〔史克里伯(Scribe A.E.,1791—1861)——法国戏剧作家及作词者,以多产见称。〕

③ 〔《胡格诺教徒》(*Les Huguenots*)——迈耶比尔的五幕歌剧,1836 年在巴黎首演。〕

④ 见 *Zweite Beethoveniana* 415 页。

的收尾,改为现在所见到的美妙的合唱和五重唱来结束这一幕。第二首囚徒大合唱是第一首的兄弟曲,是完美的对照,也是完美的协谐。从坟墓中崛起,然后又重新堕入坟墓——对那将告别的阳光,对那垂死振翅的希望,表示出一种难以言说的哀痛眷念。

这一次,贝多芬紧握我们的手,直到结尾。我们也随着俄尔甫斯[1]降落到忧伤的王国。但这儿情形刚好相反,是欧莉迪西救出了她的俄尔甫斯。

第一稿的第三幕(亦即今日演出的《菲德里奥》第二幕),完全是崇高宗教的奥秘,是灵魂在其中窒息而又复活的圣墓。……自从《阿尔塞斯特》[2]以来,难道别的歌剧有过这样的乐音么?然而连格鲁克这么伟大的心灵都不懂得这种交响表现的手段。这些宏伟的、巨柱似的和音[3],这些从天而降的共鸣,这些像被囚的普罗米修斯一样叹息的低音,这些切分音,这些血流的逆阻,这些交叉节奏的搏动——在这一切之上,经

---

① 〔俄尔甫斯 Orphée——希腊神话中的诗人,以音乐感动阴间的主宰,因而领回了他那逝去的妻子欧莉迪亚 Eurydice。〕

② 〔《阿尔塞斯特》(*Alceste*,德语作阿尔凯斯华斯(*Alkestis*),格鲁克的三幕歌剧。〕

③ 约瑟夫·勃朗斯坦(Josef Braunstein)曾指出,贝多芬这段器乐引子的开头,灵感来自他为约瑟夫二世之死而作的《挽歌》(*Trauerkantate*)。

常展开的波澜壮阔的潮水,在忍让的受难中,则是无垠善良的奉献!……呵!贝多芬现在回到自己的家里了!再也不是什么剧院了!再也不管什么公众不公众了。他是坚守孤独堡垒的帝王。他充满着无垠的自我。而整个世界——和我们每一个人——都在他身上体认出自己——像他那样孤独,那样无垠……

管弦乐在我们周围掘出了深渊,灵魂的声音自静寂中歌唱自己正在其中萎亡的沙漠:

——"Oed' ist es um mich her; nichts lebet ausser mir…"

〔在这围墙之内什么动静也没有;除了我什么也没有活下来。〕

但它没有挣扎:它听天由命。可爱的降A大调《如歌的柔板》勾起了逝去的幸福。在某些方面,我们认出了那悸动着的,贝多芬式的,对真理之肯定:

——"…Wahrheit, wagt' ich kühn zu sagen…"

〔……我勇敢地说出了真话……〕

以及自觉完成责任而接受苦难的英雄气概:

——"Süsser Trost in meinem Herzen, meine Pflicht

hab'ich gethan…"

〔然而我的心神得以平衡，因为我已尽了我的责任。〕

第一稿从头到尾保持着这坚忍的性格。一节 F 小调的"略带兴奋的行板"，刚强而悒郁，昂奋而有节制，预示出舒伯特和柏辽兹一些伟大的乐曲，肯定了"恪尽职责，无所顾忌"![1]

我觉得，这一段更符合剧中人物的真实性和力量，胜于其后改写给《菲德里奥》那近乎做作的空幻的一段——F 大调的稍快板：

——"…Und spür'ich nicht linde, sanft saüselnde Luft? …"

〔一阵多么柔和的风吹遍我周围啊?〕

于此，弗洛列斯丹似乎看见自己的牢门打开了：这是完全不同的境界，借着梦幻的照耀，贫血、褪色。不过它也具有戏剧性的美；使柏辽兹激动到晕眩；以至于他描述说："呜咽的旋律，管弦乐的搏动，跟在弗洛列斯丹的歌曲后面的是双簧管的长曲，像他妻子的声音……"两段乐谱都以虚脱的 pianissimo〔最弱音〕结束。

后面的戏剧性场景维持这样的静默；贝多芬的曲谱记号坚持这种效果。这"音乐剧"(melodrame)——一曲庄严的挽

---

① 〔这是一句箴言，原文为 Fais ce que dois, advienne que pourra! 英译作 Do thy duty, come what may!〕

歌——后面那段悲哀的掘墓人二重唱，有着舒伯特式的伴奏（弱音长号、圆号、低音提琴、低音大管），以单调的波涛声围绕住双簧管和单簧管的哀诉。他在曲谱上写着：

——"这一部分从头到尾都要极柔和；sf（突强）和 f（强）都不要太显著。"[1]

这一幕的情节，从开头就采用庄严的调子，这是对的。个人的戏剧已变成命运。即使莱奥那拉在替死者——她还不曾知道这人是否自己的弗洛列斯丹——掘墓时所唱的哀歌，也不曾染上太浪漫主义、太主观的色彩；它升华到故事的神圣光轮；她的痛苦变而为宇宙性的怜悯：

——"Wer du auch seist, ich will dich retten…"
〔不论你是谁，我到此也要将你救出……〕

有一瞬间——（"Ich will, du Armer, dich befrein"〔你一定会被救的，我发誓。〕——重音激升至 sforzando crescendo〔突强渐强〕，但没有超过 mezzo – forte〔中强〕的程度；这就是这一场的高潮：它是自由的天才的狂喜。洛可开始怀疑这个自言自语的青年人；然后这一场以 pianissimo〔极弱〕结尾。

---

① "Dieses Stück wird durchaus sehr leise gespielt und die sf. und f. müssen nicht zu stark ausgedrückt werden."

三重唱(Terzetto)(弗洛列斯丹,莱奥那拉和洛可)也有同样的半调式。在 piano〔弱〕与 piano〔弱〕之间的 creseendo〔渐强〕,有短暂的 sforzando〔突强〕,随后是接踵而来的 piano〔弱〕:(这是典型贝多芬式的 sf.p.〔突强—弱〕)。怜悯、悲愁和感激的旋律,经常保持着宽广宁静的线条,丝毫没有浪漫主义的痕迹。结尾的 piu mosso〔转快〕[1]仍然是 piano〔弱〕的,并且终结于 pianissimo〔极弱〕。

因此,我们在这里看到伟大的三场(如果连第一幕末尾的囚徒大合唱一场,就是四场)以纤巧的对比和含蓄的感情演出,这对于不认识贝多芬的人心目中那个骄矜执着的音乐家,是全然不同的对比。

对于歌剧舞台惯常的那种大声呼喊,它们也是同样强烈的对比。柏辽兹说当时的观众不能适应:第一场终结于 piano〔弱〕之后,观众都报以"严峻的沉默"——这沉默可不坏呀!我们在剧院里并不希求掌声,我们要求的是心灵而不是手的声音。但愿每一个研究贝多芬的音乐家,都能像我一样看到《莱奥那拉》总谱的稿本,上面有他亲手修改的笔迹。仅仅一页里面[2],我们便看到用铅笔写在谱表上的:

sempre piu piano ppmo

〔全部更弱,最弱〕

就有七次之多,另外在上下空白处也有大字写着同样的指示:

---

① 莱奥那拉:"O mehr als ich ertragen Kann!"〔我再也忍不住了〕

② 第一幕的四重唱。

Sempre piu piano ppmo

〔全部更弱，最弱〕

以后在分析贝多芬后期的作品时，我会指出编辑们对这些作品常常容易忽略的一点就是：贝多芬非常小心使用 ff〔甚强〕。在演出《莱奥那拉》时，“重音符”（grosses notes）教人嫌恶的程度，等于让粗声粗气的、肥胖臃肿的女人穿上《菲德里奥》的衣裳一样。我们必须记住很容易忘却的一点——贝多芬不但善于营造原动力（energie）的动能（dynamiques）效果，而且也是运用浓淡对比与半色法（demiteinte）的大师。在《莱奥那拉》的结尾处，我们看见他的火焰之所以能燃烧得最亮最猛烈，正是由于他在这部作品的大部分地方吝惜使用阳光之故。

我们在这里见到最富于戏剧性的显著例子。开头的三个牢狱场景是沉着的，以低声（à mi - voix）显示出隐藏在黑暗之中的哀伤，接踵而来的便是毕扎罗向受害者猛烈的攻击。可是，贝多芬的狂烈跟瓦格纳的狂烈又相差多远呵！它距离持久的暴力远得多，具有更微妙细致的浓淡变化，而且恒动如水！毕扎罗开始时是 f.〔强〕，而不是 ff〔甚强〕。他的怒气 pp〔甚弱〕上升[①]到 piu cresc.〔更强〕——f. p.〔强—弱〕——cresc. sempre〔继续渐强〕——più cresc.〔更强〕——il forte sempre pui f.〔全部更强〕——最后以 ff.〔甚强〕表示出复仇的疯狂[②]，由圆号、喇叭和定音鼓作出响应[③]。莱奥那拉的干预，

---

① “他首先必须知道，是谁撕裂了他骄傲的心！”

② “Als Rächer, als Rächer, Pizarro!”〔报仇！报仇！毕扎罗！〕

③ 弗洛列斯丹的回答有木管乐器和圆号伴奏。

不是 ff.〔甚强〕而是 f.p.〔强－弱〕。

——“Zurück!”〔往后靠!〕

后面突然来一个 p.〔弱〕。直到莱奥那拉揭出自己的真面孔时嚷出:

——“先杀掉他的妻子罢!”

这时才出现了 ff〔甚强〕。

面纱立即落下:——decrescendo piano〔渐弱—弱〕(伴以木管乐器)。

激动达到高潮时——惊魂甫定的毕扎罗开始反击了——情节的变化,并不如一般浅薄品味所预期的那样激烈,只有藏在对话里面的急流:

——“难道我会在女人面前发抖?”

——“我杀了你!”

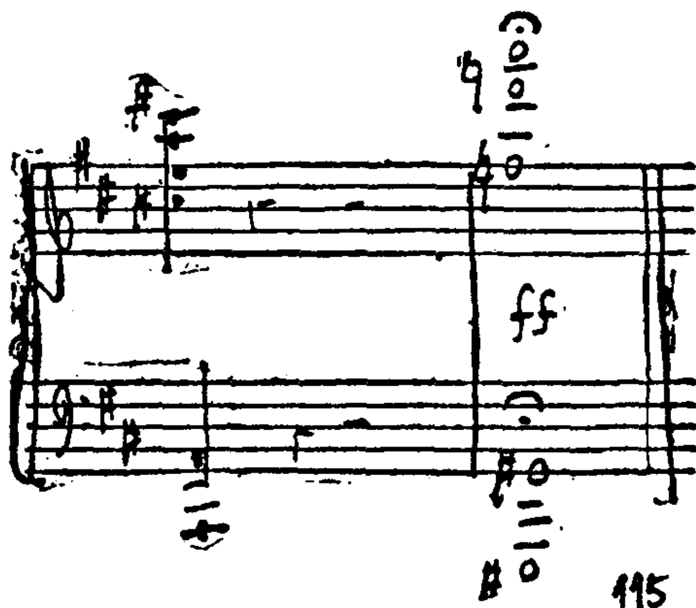
贝多芬写道:“più lento”〔更慢〕。这是两个敌手面对面的战线,他们粗线条的姿态,更多管弦乐性,而更少声乐性,这就构成了古代悲剧的丰美。①顷刻之间,仿佛从乌云密布的穹空突

---

① 柏辽兹这样描写:

“此呼彼应的声音,在燃烧的呼唤里,在汹涌的管弦乐和这个弦乐乐段里——就像昂奋的群众的叫喊。”他在这场景里看到了“戏剧音乐的奇迹,是任何大师——古代或现代——所未曾做过的。”

然降临的喇叭声,更具有闪电般的震撼效果。它一下子就劈裂了四个人物的激动;震惊压抑住他们的叫喊;而那神妙的解放,却没有用突发的激动表现出来,却以他们内向的祈祷来显示。要等到第二次喇叭声响起,这窘恼的灵魂认清了情况之后,互相敌对的情绪这才爆发出来。这一场以 fortissimo〔最强〕结尾——(这是全幕首次作如此处理的)。音乐在无限的激昂中不能停止,而停留在一个悬念的和弦上[①]:



在这里,我们见到的是《莱奥那拉》最遗憾的一次删改。贝多芬本来小心翼翼避开由音乐的昂奋状态 abrupto〔突然〕转入爱情二重唱;他也极力避免在感情迸发时使用讲话的语言。他写了长长一段有伴奏的、凄凉的吟诵词,allegro ma non troppo〔不太急的快板〕。毕扎罗在大臣抵达前匆匆退场,洛可也跑开了,在狱中传送消息。仅仅夫妻俩留下。莱奥那拉因过度激动而晕倒;弗洛列斯丹拖着枷锁站在阴影里,一时还

① 见第一次稿。

不知道是怎么一回事。他难以相信这一切;他抱着枷锁挣扎着,叫唤着妻子的名字。双簧管作出可爱的怨诉:“哦,莱奥那拉! 莱奥那拉!”得到单簧管和大管那温柔悲叹的回答:



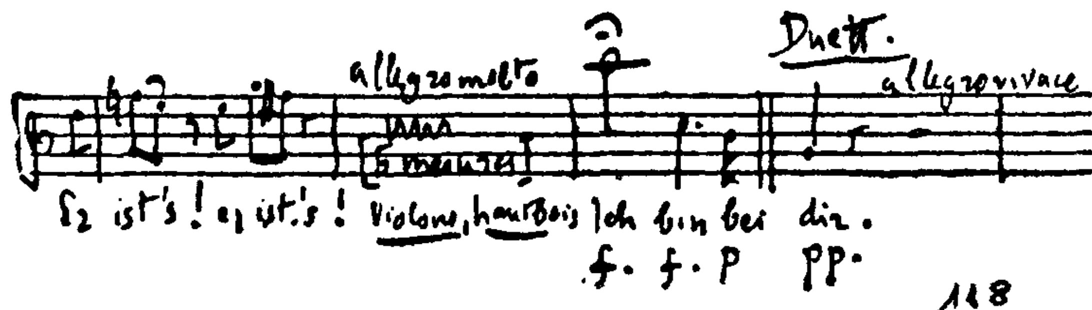
116

昏昏沉沉的莱奥那拉同爱人说话了。弗洛列斯丹嚷叫起来,他望着软软地瘫在地上的她,想走过去,却走不过去。单簧管再吐出了断断续续的叹息。莱奥那拉醒过来了;双簧管的旋律似是她内心黎明的曙光:



117

她站起来，摇摇摆摆地，扶着墙奔向弗洛列斯丹：



呼喊的力度记号是 f.〔强〕而不是 ff.〔甚强〕，而且马上就没入 pp.〔甚弱〕中。到这时候，热情的二重唱才开始……“多么深的爱情！多么深的感动！多么热烈的拥抱！这两个灵魂多么疯狂地互相拥抱！感情激动到简直变得呐呐不能说话了！…”① 一段最深沉，最激动人心的柔板，打断了小提琴欢快的畅流，阻住了激情的迸发：

——“Nach unnennbarem Leiden… Mein Mann an meiner Brust…”

〔“经过难言的困苦颠连，我的人回到了我身边。”〕

不消说，被当时出名的业余乐迷批评得最尖刻的，正是这一段！他们认为这种“狂放的欢乐”属于低级趣味；他们提醒贝多芬说，“沉静，深沉和忧郁的情操”会“更加符合”情节的要求。②

---

① 柏辽兹语。

② *Allgemeine Musikzeitung*，1806 年 1 月 8 日。

很奇怪，在这儿贝多芬竟从莫扎特的调色板借了一两种油彩。但他用自己的情操把它揉合在其中，使它变得完全异样。欢乐的二重唱经过窒息，然后恢复呼吸，升到新的高处，然后再下沉，有着奇异的自由节奏。这一段在第二稿中以管弦乐结束，充满着爱的愉悦，激发出瓦格纳在《唐豪瑟》（*Tannhäusser* 即《行吟诗人》）第二幕开头时伊莉莎白表露出天真无邪的欢乐那一段咏叹调。

欢乐进来了；贝多芬在《菲德里奥》那万古长青的最后一场，为欢乐打开了大门。

他的第一次尝试没有成功。《莱奥那拉》第一稿中，夫妻两口子的二重唱之后，是牢狱里囚徒们高叫复仇的合唱。歌声自远处传来，弗洛列斯丹抚慰那忧心忡忡的莱奥那拉。鼓噪愈来逾近，复仇的人群涌进舞台。跟着是大臣登场，带来了自由的讯息。这激动的一场具有非常出色的戏剧性。然而这位伟大的音乐诗人，这位史诗的歌手竟然扬弃了它，不过他做得对。他知道经历过二重唱的沉醉之后，最多只能加上一段合唱和管弦乐最后的呼声——这就是人群的节日，再多就难以容忍了。为着同样的理由，他在后面那一场也删掉一段富于戏剧性但妨碍了欢乐之泉得以畅流的间奏乐节——莱奥那拉和弗洛列斯丹恳求大臣收回成命，不要把他的敌人囚入弗洛列斯丹刚刚离开的牢笼……

——“这种惩罚”，他俩说，“对于毕扎罗太可怕了，因

为这个人决不能像弗洛列斯丹那样有着良知的扶持”。

我们可以相信,牺牲这一段乐曲,对贝多芬是十分痛苦的事,因为它完全符合他的情操,符合他的高尚的人性。但是作为艺术家的他终于说服了作为道德家的他;[①] 于是伟大的合唱颂歌,便在阳光照耀下的大海上启航,每一张帆都灌满了风。

首先是莱奥那拉替弗洛列斯丹打开枷锁时那虔诚的欢欣:



这美妙的旋律来自今日才面世的贝多芬早期主要作品《为纪念约瑟夫二世之死而作的清唱剧》(*Cantate pour la Mort de Joseph* Ⅱ)。乐句由五位独唱者唱出,用笛、双簧管、单簧管、圆号和大管伴奏,然后再殿以合唱,表现出丰满的平和与宁静。它在 pianissimo〔极弱〕处结束。[②]

紧接着便是对“忠贞不渝”的赞美诗,即对女性的颂歌:

---

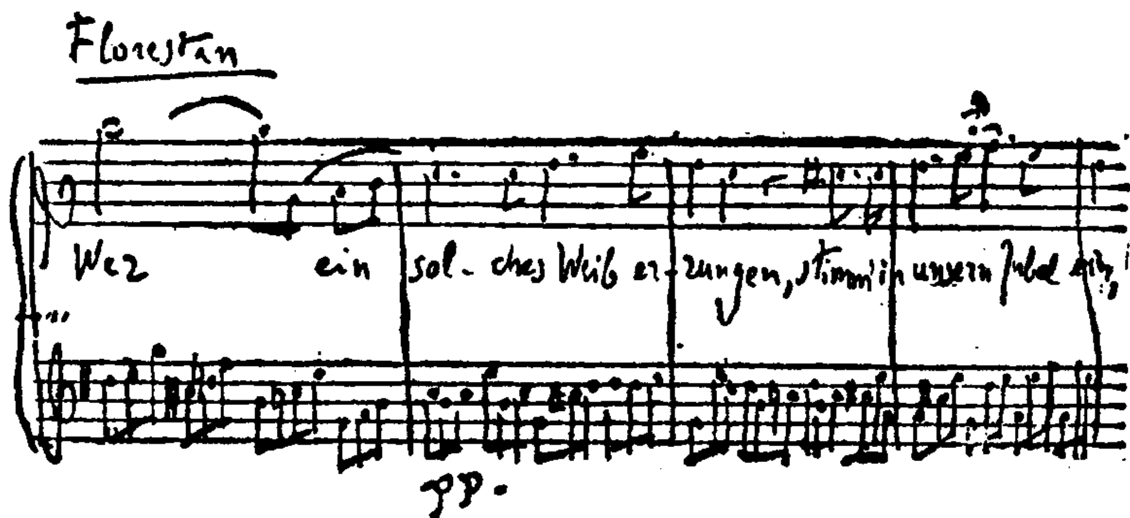
① F 大调“稍慢的快板”(meno allegro)描写莱奥那拉获悉丈夫得救,昂扬的斗志立即变成女性的虚弱,这蹒跚的管弦乐动机,转移给弗洛列斯丹时,交接得并不太好。

② 在第二次稿里,贝多芬先让莱奥那拉独唱,然后其他人轮流独唱;他紧缩了合唱。

——"Wer ein holdes Weib errungen,——stimm' in unsern Jubel ein!"

〔"让拥有娇妻的人与我们共享欢乐罢!"〕

在《莱奥那拉》第一次稿中，这是一首四重唱歌曲，贝多芬用的表情符号是 maestoso〔庄严〕，因此它应该比现时惯用的速度稍为慢一点，后来再以合唱反复；弗洛列斯丹和莱奥那拉二重唱里温柔的乐句滑进去，像盛开的花枝。合唱声 ff.〔甚强〕的欢呼后面紧跟着管弦乐突然的 pp.〔甚弱〕——弦乐器拨奏的三连音伴着流连的圆号。在人群颤栗的静默中，弗洛列斯丹唱出"欢乐之歌"(Jubellied)，由高 G 音开始，低跳八度，恰似第九交响曲引入英雄的欢乐进行曲的男高音：



四重唱与大合唱以低沉的音色和着。

最后，合唱射出了眩目的光辉——“ff. sempre ff.”〔甚强—始终甚强〕。在第二稿里，贝多芬加入了莱奥那拉的歌声，在她自己的颂歌之上飞翔。

然后是胜利尾声，铜管乐，定音鼓，胜利的欢呼，还有白色的光——C大调的酒神祭。

如今，全说完了没有？工作完成了没有？

——没有。还没有进入正题。贝多芬在写序曲。

几首序曲。——这是音乐史上从来没有过的。一个主题竟有四首序曲。一个天才，在感情的激流以及各式各样作品的激流中挣扎了十年，究竟想从许多交响作品中为一部歌剧捕捉……捕捉他所未曾实现过的什么东西呢？那永不满足、永远要求表现而又无法摆脱的又是什么意念呢？①

这的确是折磨过贝多芬的问题。总的说，就是序曲的问题。在他的艺术生命中的某个阶段，他为此十分困扰，虽然他提出过多种巧妙不同的回答，我们仍不能说他已经找到肯定的答案。我们甚至反而觉得他在某一点上变得有些气馁了；总之，他放弃了这些天才对新领域的探索，留给后来的交响音诗和瓦格纳式的戏曲大师们去跨越。

一方面，他必须应付当时不肯接受他的英雄气概的舞台

环境的要求，另一方面又必须应付他自己的天才中各种矛盾的需要；在他的一生里（我们研究他的奏鸣曲时已经见到了），两种同属至高无上的本能一直在互相对抗——深刻生动表情的本能，与丰美坚实结构的本能：情操和形式的对立。问题的实质（贝多芬在四首《莱奥那拉》序曲中已经周密地探索过）是：

---

① 让我们首先确定四首序曲的创作年份。约瑟夫·勃朗斯坦（Jozef Braunstein）出色的著作 *Beethovens Leonore - Ouvertüren, eine historisch - stilkritische Untersuchung*〔贝多芬的莱奥那拉序曲——历史的风格的调查研究〕（布赖特科夫，1927），最低限度可以帮助我们纠正批评界因为按照齐弗里德* 和诺特博姆的说法而犯的错误。

第一首是 1805 年为最初的《莱奥那拉》（三幕歌剧）而写的，但上演时没有用它；因为几个人在里奇诺夫斯基亲王府私下听过之后，大家都认为应该把它收起来（见辛德勒的纪录）。这首序曲在贝多芬生前没有面世。第一次面世是 1832 年由哈斯林格（Haslinger）发行，编为作品第 138 号。

第二首序曲是贝多芬 1805 年演出（三幕）时用以代替第一首的，原因在下面说明，它具有非凡的独创性，听众听不懂。

贝多芬为 1806 年再度上演的两幕歌剧写成第三首序曲，也就是普遍为人熟悉的一首。第二首在他去世后的 1843 年首次被删节印行；后来由杨（Jahn）** 和培里格尔（Prieger）主编。最近又印行了新发现的手稿。

第四首——《菲德里奥》序曲——1814 年为这部歌剧以最后形式重演而写。这是四首序曲中最无关重要的一首——也许正是为了这个缘故，从此，这部歌剧上演时总是用这一首开始。

*［即 I.X.Seyfried(1776 - 1841)，奥地利作曲家，指挥家，曾在维也纳剧院任指挥。］

**［即 Otto Jahn(1813—1869)——德国考古学家、语言学家和音乐艺术著作家。］

〔四首序曲合成一个 CD 唱片，由克列姆佩勒（Otto Klemperer, 1885—1973）指挥，英国爱乐交响乐团（Philharmonia Orchestra）演奏，
共收：《莱奥那拉》第一首序曲，作品第 138 号。
《莱奥那拉》第二首序曲，作品第 72 号。
《莱奥那拉》第三首序曲，作品第 72[a] 号。
《菲德里奥》序曲，作品第 72[b] 号。
EMI 公司出品，1990 年重录 CDM 7.63611.2。〕

“究竟应该由表情决定形式？还是由形式决定表情？”

不管怎样，我们必须明白，对于贝多芬而言，形式应该有它自己的权利。谁要是把它牺牲了谁就算不得一个艺术家；而只看见形式，只着重形式的人，也只能算做等而下之的艺术家。我们的敬仰要留给对这两种要求同样重视，而且能尽力使这两者协谐的人。要达到这地步，只有两个途径：把领导工作交给权威建筑师，或者交给被热炽意念所支配的诗人。贝多芬在《莱奥那拉》序曲第三首和第二首中分别作出了两种解答。

我们所关心的也正是这两首。序曲第一首只不过是一篇还未确定的作品，它没有赢得贝多芬满意，却带领他去发现后来两首美妙的序曲。——至于序曲第四号，则是对剧院某些条件的屈从。我们暂且不必加以论列！

三首 C 大调序曲——第一首的草稿，第二首和第三首，是不同种类的杰作——有一个共通点：贝多芬的音乐把它们写成弗洛列斯丹，而非莱奥娜拉。三首序曲都有囚徒之歌；不过，在第一首序曲，它只不过是一段引文似的点缀，而第二首和第三首却将它转化为自身的呼吸：特别是在第二首中，它是活生生的、悸动着的，是可以感触的主导动机(leit - motiv)，在发展过程中以几种不同的方式转化，横越戏剧的情节与感情的整个领域，依次表现出“凄怆、抒情和勇武”。

这空前的艺术变革，在 19 世纪将遭遇到我们已知的命运，为我们照耀出贝多芬的内在视象。《莱奥那拉》的几首序曲中的歌，

主题人物是那些孤独的、被囚禁的、被迫害的人——这正是贝多芬自己,而这就是他的幸福和胜利的梦。这不单纯是音乐主题的人格化问题,贝多芬把戏剧气氛和情节的要素,注入了序曲第二首。这个魔术师一开头就在我们眼前展示了牢狱的墙,半暗的光,囚徒的悲叹。他拥有的是何等表情丰富的胆色呵!处理这种悲叹的柔板前奏里的和声,那种大胆与细致,是贝多芬以后再也没有达到过的。他远远超越了他的时代。这些作品,不啻是拿去喂猪的珍珠。[①]连凯鲁比尼都会迷失在这"变奏的大杂烩"中,承认自己听不出《莱奥那拉》序曲第三首的主调——快板里汹涌而出的狂流。在这热炽的溪流经过的地方,弗洛列斯丹的旋律以插曲的种种姿态表示悲痛与绝望。展开部(快板的中间乐段)负起了天然的职责——容纳了剧中各种矛盾因素,并且把它们的对比与对立,加以浮雕效果的衬托。《英雄交响曲》的展开部刚刚开辟的音乐战场,是贝多芬最熟悉的领域!不过,这里不容有任何一点怀疑!意向必须清楚表现。悲剧在展开部末尾达到高潮;一直像蛇一样盘结的狂热感情,正如悲剧本身似的,在喇叭声中一下子让快刀斩开;在序曲第二首里,这喇叭声是由幕后远处奏出,而不是由管弦乐队奏出的,因此戏剧效果更强。救苦救难的"活神仙"(Deus ex machina)之出现,在序曲第二首是以弗洛列斯丹的声音伴随,不过他的声音此时沐浴着新的光并且披着新的和声的外衣:囚徒不再被禁锢

① 〔"喂猪的珍珠"perles jetées aux pourceaux,见《新约·马太福音 7:6》——"不要把你们的珍珠丢在猪前,恐怕它践踏了珍珠,转过来咬你们。"〕

在暗室里了;他的苦难行将终结;幸福在望,幸福已经来了……旋律爆炸成为满溢着欢乐和生命力的大合唱——辉煌的尾声(coda)。为着表现出情节的合理发展和胜利的到临,贝多芬把当时的传统交响曲式不可或缺的快板再现部故意删去。[①]

这革新没有人理解。带着正统品味和见解的那些头面人物,武装起来反对这种异端。贝多芬发觉自己竟至于得不到哪怕一个有识之士的支持,他为形式问题而苦恼,而且我上面说过,他内心却有着那种建筑师的需要,对自己无比的胆色,产生了怀疑。他放弃了已得到的成就,以难得的克制扔掉这天才的作品——只是由于偶然的运气,它才被保存下来。与此同时,他又以更罕见的毅力,着手创作新的序曲,一首与前一首不同却又具有同等价值的序曲。

序曲第三首的设计更为凝炼,质量配置更为均衡,补上了再现部(reprise),把交响曲式从诗的因素中解放出来——这诗的因素在序曲第二首里却紧握着音乐的缰绳——,回归到传统奏鸣曲形式的古典轮廓。可是这样的回归,只有贝多芬一个人做得到,只有贝多芬才能够对这轮廓的线条给予丰满与能量。谁忘得了结尾处的 crescendo〔渐强〕活像经过多场豪雨而山洪暴涨,汹涌而下的急流呵?

那么,假若你能够,就请在两首杰作中选一首罢! 一首是交响的戏剧;另一首是戏剧的颂歌。我们或许会像舒曼(像瓦

① 莫扎特时代沿用的序曲形式以及其后贝多芬写第一首《普罗米修斯》序曲所用的形式,基本上以一段慢速度的引子开头,后面是奏鸣曲式的快板"第一乐章",有重复(reprise),但无"发展部"(Durchfürung)。

格纳和李斯特派应当做的那样)[①]选择第二首;或者像正统派一样,选择第三首。但我们最好还是兼收并蓄!因为这是两个互补的世界,由一个无以伦比的天才从无中创造出来。一首戏剧性重于抒情风格;另一首则以抒情风格为最高的着眼点。

显然,这两首序曲都不适宜用作歌剧的前奏。它们太巨大了。它们会压倒最初的几场。怎能由史诗的顶点降落到狱吏的家庭琐事去呢?

E 大调的第四首比较讨人喜欢;它带领我们从后梯进入弗洛列斯丹的囚室。它是为中产人家的第一幕而写的,但与整部歌剧的风格没有冲突。雄狮贝多芬披上了轻歌剧的外衣。不论怎样,我们都能认出他来,但心脏衰弱的观众,就不会被这个景象吓坏。序曲为他们介绍的戏剧,暂时只用极其谨慎含蓄的方式暗示出来:开头和尾声前的几个柔板和弦,有如冥想或颂歌一般——没有哀痛的痕迹,没有悲剧的阴影。然后是明亮的,闪烁的急板(presto),几乎类似韦伯式的回旋曲。我想起了波托姆(Bottom)扮演雄狮——我没有一点不敬之意——:

---

① 勃朗斯坦曾指出,在不同时间以不同的方式多次讨论过第三首《莱奥那拉》的瓦格纳,竟好像不知有第二首序曲存在;因为在他的论文 *Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama*, 1879〔《论适用于戏剧的音乐》〕和 *Ueber Franz Liszts symphonische Dichtungen*, 1857〔《论李斯特的交响音诗》〕中,他责备贝多芬半途忽然停下来,又责备他没有放弃"重复"(reprise),让它妨碍音乐的戏剧发展。可这正是贝多芬在第二首序曲里做了的,它是李斯特*交响音诗真正的先驱,是整个 19 世纪的先驱。

* [李斯特 F. Liszt(1811—1886)——匈牙利作曲家及钢琴家,交响音诗的首创者。]

——“……我会像乳鸽一样温柔地向你吼叫……”

在这儿,狮子扮演了夜莺的脚色。

让我们就这样接受这前奏曲罢,也不必过分的热心。对于这样的脚本,这是唯一可以接受的——贝多芬也未能使它摆脱第一幕那种太冗长的资产阶级喜剧味道。

然而那两首C大调的雄伟序曲又如何?难道就把它们牺牲掉?或者还不如把它们送往音乐厅?

就第二首来说,大概只能这样做。它本身就是一部完整的戏剧,只会成为一部戏剧的复本;它本身已自给自足了。

至于第三首,情况却不一样。它不像第二首那样成为情节的总汇;它是歌剧中盛开的抒情之花,是向内心舞台的转移;或者,用另外一种相对的,可能更确切的隐喻,它是戏剧在宇宙灵魂中的根。古人在这方面用的是悲剧合唱;但他们那时没有近代交响乐的超人手段——那些无言的合唱,那些管弦乐的海妖(Oceanides),用波涛冲击着普罗米修斯的悬崖。

贝多芬一生都朦胧地被一个问题所困扰——那就是应如何把新的抒情形式引进音乐戏剧。我们稍后会看到,在《合唱交响曲》中,他怎样经过无数的踌躇、摸索,才能决定以什么样的形式,在什么时刻,让人声仿佛爱奥尼亚的女神似的从器乐的海洋中升起。同样,在《莱奥那拉》里,他遵从着没有前例可援的强大本能,反过来寻求通往在交响乐中心歌唱的对话的道路。可是,即使他为满足自己而实现了这理想,却又如何能把它带进有惯例大军驻守的维也纳剧院呢?他走得太前,太孤军突出,结果失去了自信的力量。他终于放弃了将交响乐溶汇到

歌剧中去的想法——放弃了将合唱与心声汇合为一的念头。[1]

我们的责任是恢复它应有的地位!

我知道这种变革一定会遇到许许多多的阻力。歌剧院一切传统都反对这新生的怪物——藏身剧中作为一幕的一首序曲。连瓦尔脱斯豪申那么明理的大方家,也将序曲第三首在牢狱场景之后的演出称为“戏剧的灾难”,却不提终章C大调狂欢之前的那C大调(乐曲),使听众大饱耳福。[2] 假如不是亲自体验过,我可能也会同他一般见识。但是在维也纳〔贝多芬〕百年祭演出中,当交响乐式的序曲第三首在牢狱中的爱情二重唱与最后光天化日之下的大合唱之间像凯旋门一样展开时,我和其他听众一同体验到它震慑的效果——我拜倒在这乐音的西斯廷教堂之下,同时了解到贝多芬的见解中的天才性质。这首序曲的地位在于:它显示出贝多芬想写的是什么样的戏剧,而且是他不顾时代的局限,确实已经写出来了的戏剧。

我们见到他从第一幕攀到第二幕,从18世纪小资产阶级的喜剧上升到雄伟的音乐悲剧——格鲁克曾有过这样的梦想——,可是放胆让它从妨碍活动的,附带高贵常规的古老衣饰中解放出来吧。我们甚至看到他有时越出了主题和悲剧人物的范围——带着镣铐的弗洛列斯丹——进入一切人的灵魂深处的孤单。可是,戏剧情节紧紧抓住他,直到监狱场景完结;

---

① 〔英译者在这里加了注,说原文为:“dont elle est—sans jeu de mots - le chœur, et le cœur.”注意原文用chœur(合唱)与cœur(心)字形相似的两个字,是作者卖弄的语言游戏——形义相关的游戏。〕

② 见 *Zur Dramaturgie des Fidelio*, 1924〔论《菲德里奥》的剧艺〕。

他喝干了一切悲哀、仇恨、愤怒和爱情的河水。然后是二重唱,戏剧在这里收场。

悲剧以后是真正的贝多芬的创造——抒情的结尾,寰宇的颂歌:——第三交响曲和合唱的场景。——而莱奥娜拉,弗洛列斯丹,都不见了。归根到底,他们不过是人民合唱队的领唱者。歌颂的不再是两个人物的冒险生涯。歌颂的是自由是爱情……这是一部带有合唱的宏伟的交响曲,任何音乐都无可比拟,只有第九交响曲最终乐章除外——而我敢说,它比《第九交响曲》更美,更洋溢着青春,更散发着幸福——因为它是生命之树在最茂盛的时刻,在岁月的巅峰盛开花朵的粗壮的枝干。

现在,我们看到《莱奥那拉》森林中这棵巨大橡树的意义了。我从未见过有另外一棵这样的树。它没有后继者。在瓦格纳及其后人中当然不会有。瓦格纳只是从贝多芬的交响乐中切下一点,却并非来自他那带合唱的悲剧。他不能了解这一点;他背负着太多的玄学,带着19世纪成长中的德国形成的巨大思维的印记——生长得太快的青年人,身材一点也不匀称,有着长臂和长腿,有一个性器和一个脑袋,却只有一颗很小很小的心,或者,只有一颗浪子的心。

《莱奥那拉》中那雄伟的古典的人性,依然是欧洲一个较好的纪念碑——这人性植根于格鲁克的《阿尔切斯特》和《奥菲斯》中,植根于莫扎特某些场景中;哥德和贝多芬曾经在19世纪的门槛边瞥见过,但随后一百年的苦难却没有使它化为现实。

《菲德里奥》由于戏剧界的阴谋和冷漠而宣告失败后，布鲁宁于1806年6月2日写道，贝多芬伤透了心，“已经失去了工作的乐趣。”

但这亲如手足的朋友，却并不了解他那位友人所潜藏着的勇气！当布鲁宁写上面一行字时，贝多芬已经重新开始他的工作。什么工作？从5月26日开始，他忙于创作作品第59号的三首拉索莫夫斯基四重奏[1]。

而我的旅程到了这里要停下来了，因为我们已走到贝多芬的艺术和内心生活的转折点。我从这几首四重奏里看出，可能是在贝多芬的音乐中第一次出现——而在后来就更加明显的“着魔”(démoniaques)素质。灵魂的铰链轧轧作响：一个陌生的访客敲响了罗马纪念碑的青铜大门……

也让我们在这里关上这本书的大门罢！它是奉献给发号施令的意志，奉献给古典的理性，奉献给威严的巨匠的——这也统率着被击败和被征服的梦之子民。在下面的篇章里，我们将一步一步陆续看到独立战争，看到梦的复仇。

罗曼·罗兰

1927年10月

---

① 在同一年里，他写了G大调钢琴协奏曲，小提琴协奏曲（作品第61号），第四交响曲，以及《C小调主题变奏曲32首》：整个美的世界，被征服的一个新世界。

致　读　者

作者没有把关于最初的几部四重奏和三重奏的论述包括在本书之内，是因为我定下了奏鸣曲的计划，宁愿从山巅上拥抱整个山脉，而据作者的见解，山巅就是几首拉素莫夫斯基四重奏（作品第 59 号）和艾鲁迪三重奏（作品第 70 号）。[①] 因此，作者把这几部作品留在另一本书里讨论。

对于协奏曲也是这样，我会从插进云霄的顶端——G 大调第四协奏曲去观察它们。

另一方面，如果有人问我为什么研究贝多芬要从 1800 年 30 岁时开始，回答是我并不准备在这里写贝多芬的传记，无意追溯他从出世到死亡的一生发展。我只计划把探索局限于他的伟大的创造性年代，局限于他似乎面临毁灭而重获新生的那些巨大危机。实际上，我的工作是随着人物的生命节奏

① 必须说明的是，我在这里说的只是这阿尔卑斯的一脉；背后还有另外一脉升起。

展开的，就像写一部四季的清唱剧。不过我从春夏之交那阵开始；我将在最后几首四重奏的积雪顶峰上结束——报春花在那里穿过冰冻的硬土而盛开。

让我补充说一句：现阶段的贝多芬研究①对这位作曲家早期情状，还没有足够的翔实资料。我们必须等待。

最后，我还想补充说，我只把本书看作一幅很不完美的版画初稿，随着我自己的深入研究，将来还须对它进行不止一次的修改。

罗曼·罗兰

---

① 我向圣福瓦*出色的劳作致意，他是这方面的先驱者，以前在维才瓦**的协助之下，他也是研究莫扎特青年时期的先驱者。

* 〔Saint - Foix G.de,(1874—1954)——法国音乐学家，五卷本《莫扎特音乐生活和童年到成熟期的作品》一书的作者。〕

** 〔Wyzewa T.de(1862—1917)——波兰裔法国音乐学家，他是上述五卷本的第一第二卷的合撰者。〕

附　录　一

贝多芬的失聪

在1802年的海利根镇遗嘱里,贝多芬恳求他的医生史密特(Schmidt)教授“在他死后立即说明他的病情”,并且在他的病历上加上他自己悲伤的证言:“最低限度,让世界在我死后尽量与我和解。”①

这个请求不是由史密特教授而是由维也纳病理学院的助理瓦格纳(John Wagner)医生完成的,因为史密特教授比贝多芬早几年去世。瓦格纳在作曲家去世后第2天(1827年3月27日)在沃鲁赫教授医生(Wawruch)见证之下进行了尸体解剖,沃鲁赫教授是最后负责治疗贝多芬的医生。

尸体解剖报告② 以及贝多芬本人对一些朋友所作的口

---

① “Ihr meine Brüder…sobald ich tot bin, und Professor Schmidt lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, dass er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget Ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens so viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde.”

② 正本已失;齐弗里德把他保存的一份副本收进他的 *Studien*(1832年)里。弗林莫尔(Theodor Frimmel)是第一个引用它的人;他的 *Beethoven Handbuch*(两卷本,布赖特科夫1928年)载录了全文。我在本章最后部分抄录了有关听觉器官的全段。

头和书面的倾诉[1],是解释这种神秘病因仅有的可靠基础。许多医生和许多音乐学者都尝试过这样做,就这个题目可以写一本书。[2] 可是我们对这个主题所有的线索还掌握得不完全。病变把贝多芬的听觉中心破坏到完全听不见外界音响[3]的程度,但是究竟由于什么天才的奇迹,才使贝多芬的音乐想像之完美与力量不受更严重的影响,关于这一点,有种种看法,没有一个人能够解释清楚。

不过,所有这些讨论并非毫无用处。通过去伪存真的过程,这个哑谜的范围已经缩小了。最近马拉基医生(Marage)在科学院(Académie des Sciences)宣读的论文,[4] 引导研究工作朝向即使并非无可置疑,但已非常接近真相的一种解释。我在其中发现,医学上肯定了的结果,也是我通过心理直觉和音乐现象分析所得到的结果。然而在我提出我的结论并把马

---

① 给阿门达的信(1801 年 6 月),给魏格勒的信(1801 年 6 月 29 日及 11 月 16 日),海利根镇遗嘱(1802 年 10 月 6 日),与魏森巴赫(Aloys Weissenbach)医生的谈话(1814),与奈阿特(Charles Neate)的谈话(1815),以及他一些朋友所作的证言——里斯,车尔尼,德尔里奥(Giannatasio del Rio)家,辛德勒,齐弗里德,等等。

② 弗林莫尔的杰出著作 *Beethoven Handbuch*(1928 年)中有摘要纪录:论文 *Taubheit, Krankheiten, Leichenöffnung*。史威赛美尔(Waldemar Schweisheimer)医生有专书研究这病态对贝多芬的生活和创作的影响(*Beethoven Leiden, ihr Einfluss auf sein Leben und Schaffen*,1922 年)。请参阅我写的《贝多芬传》(1903)所列简短的参考书目(1927 年版本,13 页,附录一)。

③ 据说舒朋齐格*在贝多芬晚年曾经拿一个脱靴器猛敲在硬物上,以为贝多芬也许听得见——没有成功。

*〔舒朋齐格 Schuppanzigh, Ignaz(1776—1830),奥地利小提琴家,贝多芬的朋友和老师。〕

④ *Comptes rendus des séances de l' Académie des Sciences* 卷 186,页 110 和 266:1928 年 1 月 9 日及 23 日会议。

拉基医生与我进行比较及印证彼此的判断的一些通讯加以总结之前，我必须向读者提交一些必要的文件。

1.贝多芬给阿门达的信（1801年6月）：

"我最宝贵的部分，听觉，变得十分坏了。即使在你跟我一起的日子，我已经发现蛛丝马迹，但我没有作声。从那时开始，情形越来越恶化。"①

阿门达是1796年到维也纳，1799年离开的。他跟贝多芬一起生活的日子在1798——1799年。

2.贝多芬给魏格勒的信（1801年6月29日）：

"过去3年（即由1798年开始），我的听觉越来越差，原因一定是我的肠胃〔不好〕，那是，如你所知，当时已经很坏了的，但以后更加恶化，因为我不断泻肚子，以致非常虚弱……"②

---

① "Wisse, dass mir der edelste Theil, mein Gehör, sehr abgenommen hat, schon damals als Du noch bei mir warst, fühlte ich davon Spuren und ich verschwieg's, nun ist es immer ärger geworden…"贝多芬请求阿门达把"我的听觉问题保持高度秘密，对谁也不要泄露。"因此，他在1801年仍然以为没有人注意到。

② "…Nämlich mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden, und das soll sich durch meinen Unterleib, der schon damals, wie Du weisst, elend war, hier aber sich verschlimmert hat, indem ich ständig mit einem Durchfall behaftet war und mit einer dadurch ansserordentlichen Schwäche, ereignet haben…"

他补充说，虽然加重药量，情况仍然变坏，到上一年1800秋天，他时常陷于绝望。[1]他遵嘱洗冷水浴（这对他有害），又洗温水浴（这使身体得到一般的改善，但是对听觉没有好处）。1800至1801年冬天是"真正凄惨的；可怕的绞痛"。[2]他一直生病，到最后四个星期（即1801年5月），外科医生魏凌（vering）让他洗更多温水浴、给他服胃药和注洗耳朵[3]，才稍稍缓和了危机。贝多芬强壮了些；不过耳朵里的噪音仍然日夜不停。[4]

他又说，过去两年（即从1799年起），他为了掩饰失聪，已经躲避一切社交活动。在剧院里，他要挨近管弦乐队就坐，才跟得上演员的表演。"我离开远一点，就听不见器乐和声乐的高音……如果轻声说话，我就几乎听不见——语音是听见的，但听不出言词；可是假如有人尖叫却又受不住……"[5]

3.贝多芬给魏格勒的信（1801年11月16日）：

魏凌在两臂上敷起疱剂，这使他痛苦，因为每次敷过之后就有两天不能使用双臂。

---

① "…wo ich manchmal in Verzweiflung war…"

② "…Wirklich elend, Wirkliche schreckliche Koliken…"

③ "…ein Tee fürs Ohr…"

④ "…nur meine Ohren, die sausen und brausen Tag und Nacht fort."

⑤ "…Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht… Manchmal auch hör ich den Redenden, der leise spricht, kaum, ja, die Töne wohl, aber die Worte nicht; und doch, Sobald jemand Schreit, ist es mir unausstehlich…"

他承认“耳朵里的哨声和嗡嗡声”其实不太难受，“尤其是左耳，这是最先出现麻烦的地方。[1] 但是听觉确实没有改善”。他甚至不敢肯定“没有变坏。”无论如何，肠胃比较好了些。[2]

但是，后来[3] 他提到活力增加的感觉：

“我的青春——不错，我感觉到——刚刚开始……有好一段日子我的体力不断增加，我的思考能力也一样。每一天我都更接近我知道而不能描述的目标……啊，活一千次是多么好呀！”[4]

4.海利根镇“遗嘱”(1802 年 10 月 6 日)。

“……想想吧！6 年前(即 1796 年)我陷入不可救的

---

① 奇怪的是，据辛德勒说，左耳后来变成全聋是在右耳之后。

② “Es ist nun wahr, ich kann es nicht leugnen, das Sausen und Brausen ist ewas schwächer als sonst, besonders am linken Ohre, mit welchem eigentlich meine Gehörkrankheit angefangen hat, aber mein Gehör ist gewiss um nichts noch gebessert; ich wage es nicht zu bestimmen, ob es nicht eher schwächer geworden. Mit meinem Unterleib gehts besser…”

③ 在这期间，他向魏格勒透露“ein liebes zauberisches Mädchen”(朱丽叶塔)的爱给他带来的精神复活。自从两年前逃避与人交往之后，他最初的快乐时光是从她那里得到的。

④ “Meine Jugend - ja, ich fühle es, sie fängt erst jetzt an. Meine körperliche Kraft, sie nimmt seit einiger Zeit mehr als jemals zu und so meine Geisteskräfte, Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziel, was ich fühle, aber nicht beschreiben kann…O, es ist so schön, das Leben tansendmal leben!”

境况,而庸医使事情日益恶化……"①

这是我们第一次听到贝多芬把问题的起因推到那么远。不过,应该注意所谓"不可救的境况"并非指听觉问题。假如我们再看他 1801 年 6 月 29 日写的信以及魏格勒关于他的青年时期朋友的札记(见于 *Biographische Notizen*),我们就会发现 1796 年最初出现的是"肠胃的麻烦,也就是(根据魏格勒的推断)他的痼疾——害苦了他的失聪和水肿——的主要成因。"失聪的问题最早出现的时间要等到 1798 年("seit drei Jahren,"1801)。

但是,贝多芬写这"遗嘱"的时候是已经"在乡间住了半年",因为医生劝他"尽可能少用听觉"。里斯所描述的痛苦事件是略早在 1802 年夏天一次散步时发生的。里斯一时失言,告诉他郊外有人吹奏长笛。贝多芬听不见,变得非常颓丧。这震撼必定很强烈,因为他几个月后还在"遗嘱"里提起。②人类社会的社交生活被剥夺也许并不太严重,然而想到从此听不到最好的朋友——大自然的声音,却使他陷于绝望。他说,只差一点点儿就足以使他了结自己。感谢上帝,他的创作能力太强了!它在这最伤痛的时刻泛滥起来。是这个,只有这

① "… Aber bedenket nur, dass seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert…"

② "…Aber welche Demütigung, wenn jemand neben mir stund und von weitem eine Flöte hörte, und ich nichts hörte, oder jemand den Hirten singen hörte und ich auch nichts hörte. Solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung; es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben."

个,如他所说,使他继续活下去。[1]让我们不要忘记,正是在这时刻,《英雄》的精灵在他内心呼喊,"前进!"这是一幅壮丽的图画,全能的精神带领肉体越过深渊,就像使徒彼得走过波浪!

再过4年,贝多芬让自己坚强到面对世界而骄傲地否认他的残疾。朋友们必须小心不让他知道他们已经看出来,因为这样会激起他的怒气。事情就这样隐瞒下去,直至1806年有一天,他终于承认失败却又在失败中显得更伟大,于是在第三首拉素莫夫斯基四重奏(作品59第3号)终乐章的草稿页上写出:

"让你的失聪不再是秘密吧,即使在你的艺术上!"[2]

在将来的著作里,我会一步一步跟踪这"熄灭了的光"。

现在,让我们找出病因吧。

我们首先要听听贝多芬的说法,再听听他的朋友们的说法。

我们已经知道,魏格勒和贝多芬认为(1801年6月29日的信)最根本的原因是肠炎。

布鲁宁的意见是由于过度冰水浴引起的关节炎。

---

① "Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück. Ach, es dünkte mir unmöglich, die welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben, wahrhaft elend…"

② "Kein Geheimnis sei dein Nichthören mehr, auch bei der Kunst!"

这种假设类似菲许霍夫手稿的假设,其中提到贝多芬的粗心,1796 年或 1797 年夏某一天,他大汗淋漓地裸体、在打开的窗户前当风而立,因而感染"一种危险的疾病"("gefährliche Krankheit")。

贝多芬本人在 1814 年与外科医生阿雷斯·魏森巴赫(一位可靠的证人)的谈话中有更详细的说明;他是贝多芬亲密的朋友,又是专业地位相当高的医学界人物。病的起因是"一场可怕的伤寒"。[①] 这场任何信札都没有提过的伤寒,在什么时候发生的?也许是 1797 年夏天,他以演奏家身份旅行柏林回来的时候;因为从 1797 年 5 月至 10 月是他的传记里的一段空白。

最后,1815 年跟查尔斯·奈阿特(他的证言是同样无可怀疑的)谈话的时候,他又提出另一个病因——一次沉重的仰面跌倒:有一天,在房间里工作的时候,他听到有一个使他受不住的人进门,他冲动地转身,失去平衡而整个人跌倒,"就像他们在舞台上做的那样……起来的时候,我觉得聋了,一直这样。医生们说神经受到损害。"("Die Aerzte sagen, der Nerv sei verletzt.")

重要的一点是,这次意外不可能在 1801 年之前发生;因为贝多芬告诉奈阿特:

"当时我在写一部歌剧。"

---

① "Er hat einmal einen furchtbaren Typhus bestanden; von dieser Zei datirt sich der Verfall seines Nervensystems und wahrscheinlich auch der ihm so peinliche Verfall des Gehörs."

请注意这里所说的可能符合菲许霍夫手稿的提法:可能的诊断为一种传染性的肠胃性感冒。根据过去几年的经验显示,有些耳炎是由这种感染引起。



贝多芬（1815年，W.J.Mähler画像）

"《菲德里奥》?"

"不,不是《菲德里奥》。"

故事中那讨厌的人物是个第一男高音,他已经三次让他用同样的歌词改写一段咏叹调,此刻是第四次到访。看来事情只能跟《橄榄山》有关,这是贝多芬 1801 年到它公演的 1803 年之间从事写作的。因此,意外可能在 1802 年海利根镇"遗嘱"前不久发生,所以说明的不是病的起因而是病的加重和绝望的危机。

总的来说,所有这些假设的原因——受寒、(后来的)跌倒或甚至由传染病引起的器官中毒——从现代科学来看,似乎都不能单独造成失聪,虽然其中任何一种都有可能是诱因之一或使它恶化。

现在我要看看马拉基医生的诊断,他是研究听觉及其有关问题的专家,有 30 年经验,而且从 1900 年开始已经观察过数以千计的失聪病例。[①] 在最近给科学院的一份文件中,他

---

① 马拉基医生:*L' Andition et ses Variations*,1924 年第二版;*Physiologie de la Voix*,1925 年;*Education et rééducation des centres auditifs*,1913 年——还有一些关于同一个问题的论文。

根据上述贝多芬致魏格勒书简中所提的主要事实[①]，首先否定被认为致聋原因的各种耳炎：

“这个病例，”他说，“并不是由于化脓性中耳炎造成的失聪，因为这种失聪最先听不见的是高音和低音，中间的音域仍然听得到。这也不是耳硬化症（otosclerosis），因为这一类症状是低音首先消失，高音初期则往往以夸大的状态出现[②]；而贝多芬的情况却恰恰相反。然而假如失聪是由高音开始，特别是假如较早时出现嗡鸣、哨声以及对尖叫过分敏感的话，则内耳必定曾经受损害——这种损害包括迷路（labyrinth）和引伸出听神经的脑神经中心……自 1798 年开始，问题不是耳硬化症，而是迷路（耳）炎。后来，到 1801 年，耳聋症状恶化，情形与上述两种症状的正常变化相同。他仍然听见言语，但不明白它的意思；实际上就是他只听得到元音，辅音已经消失，因为辅音发声时间短——往往只有元音发声时间的二十分之一。最后，到了 1816 年，完全听不见任何声音。”

马拉基给科学院写的文件只说明贝多芬失聪的性质而没

---

① 特别是下列的情形——贝多芬的失聪最先影响高音；同时或较早出现的是哨声和嗡鸣；他能听见低音，但不明白意义；他不能忍受尖锐的语音。

② 我应该指出，关于这一点，马拉基医生的意见与弗格莫尔总结过的法国诊断（*Beethoven - Handbuch*，论文 *Taubheit*）不同，弗林莫尔得到的结论是有耳硬化症，并且说近期对这种症状的研究显示首先消失的是高音。斯特拉斯堡医学院的耳科诊所总监乔治·卡努特（Georges Canuyt）医生也在他的研究论文 *La Surdité de Beethoven* 中断定为一种“青春型营养及充血性 bilateral otosclerosis。”辩论中我没有资格表示意见。

有确定致病的原因。我曾经就这点向他提问，他用他广博的学识慷慨帮助我，我们就这题目通过多次信，我们的通信似乎得到某些结果，也许说出来会有用：

首先，用去伪存真的办法，马拉基医生排除了下列使贝多芬失聪的解释：

(1)中耳粘膜炎或耳硬化症，因为它们引致另外一种失聪；

(2)影响听觉中枢的伤寒，因为痊愈后聋的程度就会发展至最高点；

(3)受寒及重感冒，它们会导致严重中耳炎，尸体解剖时有迹象可寻；

(4)仰后重重倾跌及其导致的脑部损伤，这种情形不会在致聋前出现耳鸣[①]；

(5)有时被认为可能致聋的梅毒，它引发的失聪症状完全不同，过程也不同。

余下的可能是迷路(耳)炎，其出现有两种主要原因，其一属于脑部，其二属于胃肠道。

我们的资料显示一种长期的慢性假粘膜肠炎。[②] 贝多芬既缺乏知识又缺乏时间及时医治，必定是让它分泌毒素多年；

---

① 关于这一点，应该注意的是跌倒的意外至1802年方才发生，因此与前此出现的耳鸣无关；不过它可能严重加速了失聪的形成。

② 贝多芬自己清楚知道：他称之为“老毛病”。参看1805年给马耶(seb. Mayer)的信：“我从昨天开始就有肠绞痛”(“Kolikschmerzen, meine gewöhnliche Krankheit”)。

使这种体内中毒蔓延到听觉中枢。[1] 由此形成失聪的基础。

但是,真正的原因,直接而基本的原因,必须追溯至贝多芬的脑本身。在这方面,马拉基医生的观点与我的观点是十分一致的:

“失聪的病人,”他说,“如果最先听不见的是较高音,通常都是过度紧张的知识分子……一切机能都完全正常,直至耳鸣和耳聋开始。在此之前,贝多芬的听觉是异常敏锐的。越是敏感的器官,越容易被疾病侵袭……贝多芬异常敏感的内耳和听觉中枢,由于工作紧张和劳累而充血……”

研究贝多芬创作天才的本质时,特别使我印象深刻的是“强烈的集中”,这是它的特点,使他有别于同时代的一切作曲家。我在维也纳的纪念文字[2] 中曾经强调这一点:

对于抓紧乐想的努力,没有任何音乐家比得上贝多芬那么激烈、那么不停不歇、那么坚强不屈……他的音乐都带有一种标志,显示要求统一的无比热情……他全部作品都有钢铁意志的烙印;我们感觉到他的视线以可怕的固定射入乐想之中。这不仅仅是有些人可能想的那样由于耳聋使他自困于孤独而不受外界声音干扰的问题,远在他失聪之前,这种特点已经清晰可见……[3] 这是一种天生的倾向。从幼年开始,贝多

---

① 马拉基医生给我讲过一个奇怪的类似病例:一位歌剧男高音由于体内中毒而产生的听觉毛病,经适当治疗后痊愈。

② 1927年3月26日贝多芬逝世一百年纪念(载于 *Beethoven - Zentenarfeier* 的 *Festbericht*,维也纳1927年,及1927年4月号 *Revue Musicale*)。参看本书第一章。

③ 我列出他早期作品的一些证言,它们是他离开波恩之前的作品。

芬就已经耽于内在的景象,一种既属于整个肉体亦属于整体精神的无需目光的景象。在拥挤的街道上也好,在散步或谈话中也好,乐想一旦出现,他就会,如他常说的一样,失魂落魄;他不再属于自己而变成属于他的乐想;他不会对它松手,直至完全占有它为止。什么都不能使他停止他的追求。他曾经对贝婷娜以梦幻的语言描述这种追逐:“我追上它,捉住它,我看见它飞着离开我而消失于沸腾的成团物体里。我以新的热情再抓住它。我再不能跟它分开;我必须在狂喜的痉挛和它的一切变化中使它繁衍。”这热烈的追求,被抓住、被意志控制驯服而随着节奏的敲击灌输给听众的乐想之繁衍,如梦如幻的重复,管弦乐音色的感性的热力以及变调,在向它投降的单纯诚恳的人身上产生催眠的作用,即瑜珈境界。像印度的瑜珈,一旦达到这种境界,无论走路、谈话、工作或日常生活的一切行为,都会与你同往任何地方。它附在你身上,像在皮下注射香油……

我在研究过程中三次、四次或五次使用“瑜珈”一词,不是乱来的。这一年来,我的工作使我接触到曾经修练瑜珈的一些伟大的现代印度思想者,最显著的有非凡的拉马克里许那[①],无可比拟的宗教思想家和他伟大的门徒维韦迦南达。[②]

---

① 〔Ramakrishna 或 Sri Ramakrishna Paramahansa(1836 - 1886 年),印度圣人,青年时即信奉印度教,终身居住加尔各答郊外神庙,主张一切宗教均可接近上帝,信徒甚众。〕

② 我正在写一本关于这两个人的书。〔Vivekananda, Swami(1863—1902 年),拉马克里许那的弟子,在英国受教育,拉马克里许那去世后出家为僧,曾赴英美等国传教,在西方颇多追随者,受他影响的包括赫胥黎及罗曼·罗兰,1972 年至 1978 年间,其全集(共 8 卷)在加尔各答出版。〕

我读过他们对于各种程度瑜珈思维的异常精确的描述,还有他们对于所谓升腾(在躯体的运河内)和 Kundalini Sakti(“能”之要素)所产生的生理和心理的影响。但是他们知道其中的危险,因为他们,像拉马克里许那一样,曾经历过千钧一发的险境;他们也就这些危险警告他们的信徒。他们禁止信徒在没有内在必要的情况下随便练习瑜珈;他们清楚知道练习这种强烈而无限的集中思维常常导致脑中风或者精神错乱。有些内行的人甚至在练习瑜珈之后眼睛发红流血,“就像被蚂蚁咬过一般。”

我想到贝多芬野蛮地用冷水浴来消解充血,脑海里就浮起这些形象。读到马拉基医生的诊断时,我在 1928 年 2 月 4 日写信给他提到上面所说的事情,并且问他,瑜珈的专注思考与贝多芬对于固定乐想那种强烈、坚忍、无休止的绝对沉迷,是不是有些相似之处。他这种以脑活动为主的生活方式——实质上是天才的但有杀伤性的生活方式,是否足以导致肠炎,使天生的心理生理倾向造成悲剧?而这结果又反过来使天生的倾向加强十倍?

马拉基医生完全同意我的假设。“贝多芬失聪的原因,”他在 2 月 6 日回信时说,“似乎是内耳和听觉中枢充血——由于你恰当地表达的、高度集中思考、对乐想的可怕的专注,使器官被过度使用而引起的充血。我觉得你把印度瑜珈拿来比较是十分恰当的……”他另一封信又补充:“魏凌医生 1801 年在臂上敷起疱剂这种做法显示:它们的作用是消除毒素的出口;它们类似我们的固定脓肿。效果是耳鸣立即改善。”

事实的力量使我们达到一个结论，其悲惨性似乎是这光辉的不幸与我们的想像力和怜悯心所提示的一切都不一样：不幸的根源在贝多芬的内心，就是贝多芬本身。这是他的定命，是他自己，像俄狄浦斯一样，造成的灾难。它一开始就刻在他的性格上，因为它是他的天才的法则。

贝多芬的天才（我应该说，他的“魔神”demon）造成他的失聪。失聪又曾否反过来造就天才，或者说，帮助天才呢？

这是问题的另一面；马拉基医生已经清楚地提出，但未曾解答。因为答案——如果有答案的话——要得到音乐家的帮助才找得到，而音乐家又必须参考医学界专家的资料。

在这里，最重要的事实不是失聪而是耳鸣：

“假使贝多芬曾经患过耳硬化症”，马拉基医生说，“即是说，早在 1801 年即陷入全聋的黑夜，里里外外一个样，那么比较可能的——我不绝对肯定——情况是他写不出作品。”[①]然而他起源于迷路的失聪有一种特别之处，它一方面使他跟外界隔绝，一方面又使他的听觉中枢持续停留于兴奋状态，导致

① 他在另一封信上说：“我见过几个病例，病人是全聋的，但没有耳鸣；他们陷入深沉的忧郁之中，希望独自生活，远离一切人。病者没有充血，没有兴奋期。假如贝多芬属于这一类失聪，我怀疑他是否会成为他那样的伟大音乐家……”

他有时高度专注于感受到的音乐振荡和嗡鸣……它压抑了外界的振荡，又造成内在的振荡。……”

那么，失聪可能为他的调色板增添了新的彩色，使他达到往往是痛苦的、霸道的、摆脱不了而又往往带有欣悦[1]的听觉昂奋。

现在让我们检查一下医学资料吧。[2] 据马拉基医生说，迷路(耳)炎的病人常常会听到使他充满亮光，然而无论他怎样努力都无法记住的器乐和声乐的美妙旋律。(难道我们看不出贝多芬跑过田野和街道追赶他的幻象么?)

但是，除了这种我们常在他的作品中遇到的酒醉(有时简直达到疯癫)的状态之外，他的音乐里还有什么导致兴奋的特别性质? 假如有的话，在什么时候开始?

马拉基医生追溯出现耳鸣的时期早至 1796 年。我不想草率讨论他的医学见解[3]，但前面引用过的贝多芬书信似乎并不指引我们回到 1798 年之前。从音乐方面看，我很难发现他的感受能力有什么变化。无论如何，最早不超过 1802 年之前，他的和声创意和变调能力好像没有受到什么影响。这两

---

① 这就是贝多芬作曲时在别人眼中的样子。魏格勒有一次亲眼所见的景象，显示贝多芬身受的痛苦可以伴随着怎样的创作喜悦：第一首 C 大调钢琴协奏曲首次演奏前两天(大概是 1800 年春天)，贝多芬在害着剧烈的肠痛时写出这协奏曲快乐的回旋曲。(参阅 *Beethoven als Freund der Familie Wegeler*44 页)

② 马拉基医生，*Fonctionnement de l'oreille à l'état pathologique*，1910。

③ “因为，”他说，“假如起源于迷路的意见能成立，这一类症状总以耳鸣开始。1801 年致阿门达的信显示听觉丧失已达到百分之六十。达到这个阶段最少要三年，其间听闻高音的能力逐渐衰退。加上未聋前的两年耳鸣，得到的结论是 1796 年”。

方面的创作都没有海顿和莫扎特——当然更不消说巴赫——那么复杂和“不协和”(从这词的学院意义来说)。很少音乐是那么坚决地协和的;除了亨德尔,也没有别的大师显示出那么不客气地偏爱普通和弦。但是,这种一致性、这种坚持的肯定、这种前文指出过的四平八稳①、还有偶然出现的“铁甲人”似的僵硬,是不是正好表明病理的影响呢?假如是这样的话,那就很难把它跟贝多芬本人分开;向这方面研究是没有什么好处的。事实上,关于失聪所产生的影响,在1802至1803年危机之前,我看到的只牵涉贝多芬的灵魂而不牵涉他的创作技巧——这是指他的痉挛性活动和他的忧郁。即使在本书研究范围的最高的昂扬时期,属于意识的一切元素,都是受理性和意志经常控制和绝对主宰的;没有任何侥幸的成分。至于最出人意表的音响冲击,例如《英雄》第一乐章再现部(reprise)之前引入的有名的圆号声,如果说是起源于听觉的幻象,也是冷静地考虑过才决定,而且是在这个乐章悠长的写作过程中自始至终坚持着的。直到几首拉素莫夫斯基四重奏的时期(1806),我才清楚看到屋子里的骚动以及突然夺门而入的一些奇怪的因素。

不过我完全不否认,它们可能早10年悄悄来临。天才的标志是善于利用一切构成或歪曲它的天性的东西,包括优点和缺点、甚至疾病在内。这方面的能手是歌德。假如我有时间为他绘出我欠他的肖像,我会指出他如何把自己的许多病

① 〔参阅乐谱71那一页。〕

态的素质变成精神富足和能力的源泉。比较不那么自觉但本能上更强的贝多芬，仅凭他自己生命力奔流的水势就扫荡了一切障碍物，并且把它们溶化在他本质的洪水带来的浓石灰里。当我们从冲击他受损害的听觉那些不正常的振荡中数出①军队走过的节奏、群众沉重的脚步声、夜间远方的辚辚车声、锤子在铁条上的反复敲击声、滂沱大雨中两辆车子碰撞的声音、兴奋的群众高唱赞美诗的歌声——或者，另一类的印象如号声、铃声、②鸟雀在无垠大的饲养场里合唱的声音等等——我们怎能不想到他那像五月的日子一样充满飞鸟的音乐里那些军队不断行进的节奏、壮大的马队、《热情》里在我们身边飞过的流星、汹涌的汪洋大海、怒吼的民族、还有——为什么不——命运狂暴的敲门声？

是的，这一切都有可能；可是没有人能够证明。不管怎样，重要的并不是他是否感受到这些声音，而是他如何感受到。奇迹是它们被精神改变成为艺术品。我们之中，任何人在失眠或发烧的晚上都能听到自己血管里的血的嗡鸣，然而只有一个贝多芬能驱策他的交响曲的人民跟随它的节奏行

---

① 马拉基医生，*Fonctionnement de l' oreille à l' état pathologique*.

② 这似乎使歌唱家拉布拉什*讲的故事变得可信，他说贝多芬弥留时曾经对他说过一句奇怪的话："你听到铃声吗？他们换场景了！"（"Hört Ihr die Glocke? Die Dekoration wechselt"；这里指的是维也纳的剧院，铃声是换布景的信号），参看伦茨，*Beethoven, eine Kunststudie*（1885年）第一卷78页。在此之前，人们一直否认贝多芬失聪之后能听见铃声。可是铃声在他的内心！

*〔Lablache, Luigi（1794—1858），意大利出生的男低音歌唱家，曾举着火炬参加贝多芬的葬礼。〕

进。这就是天才——在混沌中创造世界。

也许我应该在这里公开验尸报告的内容。

德文原文(略)①

译文②

"……耳软骨大，形状正常；舟状凹（特别是舟状凹肌）甚大，为正常深度之一倍半；转折处棱角分明。听道内有光泽之上皮鳞屑，尤以鼓膜区为然，以致鼓膜被遮蔽。耳咽管变厚、粘膜发肿而略拉向骨质部分。管口前及靠近扁桃体处有疤痕之囊状物。乳状突大而无沟纹；其凹位大，表面粘膜充血。整个颞骨组织同样充血，且有交错之明显血管；在耳蜗部分此种情形尤为显著，其粘膜螺旋道略呈红色。"

"面部神经特别粗大;听神经则萎缩而缺髓脂质。耳血管扩张至宽于鸦羽管,呈软骨性。左耳神经较右耳神经明显纤薄,联接源出于第四脑室之三条极细之灰线;右耳神经只有一根,较强韧,颜色纯白。其根源③所出之第四脑室有脑物质,较邻近物质更坚硬,亦较充血。"

---

① Obductionsbericht über den Leichnam des P.T. Herrn Ludwig van Beethoven welcher in Gegenwart des Herrn med. Doctors und Professors Wawruch in seiner Wohnung pathologisch untersucht und hierüber nachstehender Befund erhoben wurde.

② "在可能范围内直译为法文,尽量避免偏离原文;但往往有困难,因为法文要求更精确。"(文纳格尔(Wennagal)医生附记。)

③ "可以译为它的或它们的起源之处;德文意义不明确。不过参照上文,下面的一段似乎是指第四脑室的两边而非单指右边。"(文纳格尔医生附记)。

“大脑组织较正常情况坚韧，含水量比例较正常为小。脑回深度似较正常者大一倍，数目亦较多。”①

“整个头盖组织密度甚大，厚度约为半英寸。”②

① “这里的意思可能是：‘脑回的深度似乎倍于正常或更多。其余的脑物质显著较软而含水分比例较大。’意义不明确是因为德文用 sonst 一字，这个字广泛被使用，对于不准备明确表达思想的人非常方便；但希望传达原文合理意义的译者就会觉得尴尬。在同一段内，括弧内的 geräumiger 一字没有译出来。这个字的意义非常暧昧，似乎德文原文的作者希望表示他自己也不懂。或者是后来被错误窜改？”（文纳格尔医生的附记）。

② 这样不明确的一份解剖报告，对于今天的医学来说虽然很不充分，但它的内容对于我们仍然是饶有兴味的，因为它是唯一让我们知道贝多芬耳朵形状的文件。*

*〔此处主要据英译本译出；又据英译者附注，英译时系参照了德文原文及文纳格尔医生的法文译文。〕

附　录　二

贝多芬1800年的草稿本

柏林普鲁士政府图书馆收藏的F91草稿本，是忠实反映1800年的贝多芬的镜子。我们能够利用它作第一手参考，不但因为诺特博姆在他的 *Zweite Beethoveniana*[①] 里为它作了出色的总结，而且最近又有全本用普通记谱法的版本出版[②]。这是贝多芬所有草稿本之中唯一能完整供一般读者参考的一本。[③]

诺特博姆将这草稿本的日期定为1799年底至1801年初[④]。我认为它是在1800至1801年悲凉的冬天之前完成的。

大部分草稿属于《普罗米修斯》，但也可以说，作品第24

---

① 古斯塔夫·诺特博姆，*Zweite Beethoveniana*，1887年莱比锡(230页以下：*Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1800*)。

② *Ein Notierungsbuch von Beethoven*, vollständig herausgegeben von Karl Lohar Mikulicz——布赖特科夫，莱比锡，1927。

③ 此外，尚有一册20页草稿本的复型版本，属于第九交响曲和《迪阿贝利变奏曲》时期(W.恩格尔曼，柏林，1913)。亦请参阅波恩最近出版的 *Beethoven-haus* 所刊 *Beethovens Unbekannte Skizzen und Entwürfe*(三分册，1924)

④ 在这草稿本里的作品，《普罗米修斯》首次演出是1801年3月28日；作品23及24的奏鸣曲于1801年10月出版。诺特博姆认为作品26是为莫里兹·冯·弗里斯(Moritz von Fries)伯爵的婚礼而写，婚礼在1800年10月15日举行。

的小提琴奏鸣曲(《春天》)赋予它声音并且紧紧地溶合在一起。因为本子里第一个草稿就是这奏鸣曲最后一个乐章的第一乐句;而四个乐章的草稿在整个本子里繁衍并且伸展它们的枝干;特别是到处都有第一乐章优美的旋律变化,沿路号召着、拖曳着别一些作品的设计——一直到最后一页。

跟这首作品交错出现的有:作品第23的小提琴奏鸣曲;第二交响曲,它的剧烈劳动还要继续一段长日子;典雅圆滑的作品第27第一首的《幻想曲风奏鸣曲》的初稿;作品第26的钢琴奏鸣曲,它的最后乐章、谐谑曲和葬礼进行曲[①] 随处出现。本子里也有:作品第18号第1首的第一四重奏(这可能是前一年为阿门达写的,贝多芬在1800年重写)隐约的影子;作品第13号《悲怆》(1799年面世)庄板(grave)引子的首两小节,有一段类似的乐段傲然闯入第二交响曲的第一乐章,然后沉没其中——似乎贝多芬希望从中恢复精力;作品第33第7首的钢琴《小品曲》。我在这里不提那些没有写成的作品的大量草稿——一些奏鸣曲、一部交响曲、一首《舞台器乐曲》,等等。其中不少是美妙的预想。

整体而言,这草稿本主要是属于剧院、沙龙和音乐才能的自由表演。尽管有一首表面属戏剧性质的葬礼进行曲,悲剧

---

① 但"葬礼"一词并未出现;年轻的作曲家以天真的漫不经心的态度对待最多样化的(且不说最对立的)感情,这不但可见于他写作这首奏鸣曲之前的笔记以及把进行曲与《春天》的微笑(作品24的小提琴奏鸣曲第一乐章的动机)轻率相连(57页)的做法,亦见于他从不断反复的葬礼进行曲节奏突然进入作品第27《幻想曲风奏鸣曲》开头数小节这种使人惊异的转变。显然,他没有什么痛苦的思想,他是拿自己的感情玩把戏的自由艺术家。

的缪思只在《普罗米修斯》一段草稿中作为一个芭蕾舞角色出现；甚至忧郁的感情亦已失去两年前作品第10号第3首奏鸣曲“广板”那种动人的语音。这是快乐活跃的一年：年轻的天才感觉得到自己的翅膀在生长，计划着更高的飞翔。[1]

① 参阅1800年8月4日贝多芬致马蒂生(Matthisson)的信："你知道一个常常要求上进的(der immer weiter geht)艺术家在几年之间会发生怎样的变化：在艺术上的进步越大，对以前的作品就越不满意。"

附　录　三

布伦斯维克姊妹和她们的“月光曲”表妹

我写过贝多芬在结交异性朋友时的好运气，特别是1799年至1806年在维也纳少年得志的时期。这“野人”(的确是这样，他不能自已)常常得到贵族女子的体贴，她们之中有许多位具有音乐天赋，演绎他的作品非常出色。① 有几位还对他表示过心仪。

不过，谁都不能比布伦斯维克一家给他的友情更纯洁、更忠实，——更亲切——无论“不朽的恋人”之谜的答案是什么，布伦斯维克的名字将永远跟贝多芬的名字连在一起，贝多芬已经把他们的名字题上他最好的两首作品。布伦斯维克三姊妹和兄弟争相向他表示好感和尊敬，其中两姊妹爱过他，也得到过他的爱，她们都是不平凡的人，是那个时代最高贵可爱的灵魂。②

这一家的长女——德莱莎——获得使后世人另眼相看的

---

① 几乎是他所有的女性朋友——从善良的里奇诺夫斯基郡主、德莱莎和约瑟芬·布伦斯维克、朱丽叶塔·荣奇阿底和艾杜迪女伯爵以至作品第10号的“多洛茜亚·赛西莉亚”(Dorothea Cecilia)(爱尔特曼 Ertmann 女男爵)。

② 除极少数人之外，研究德莱莎·冯·布伦斯维克的作家一直以使人惋惜的轻率态度凭想像下笔。很少人寻找直接资料来源；而直到目前为止，这些资料仍然极不完整。关于布伦斯维克家的最好和最精确的著作有拉马拉的 *Beethovens*

地位，是本书研究的贝多芬这一时期以后的事。她在接近35岁的时候，经历过并且克服了许多困难——包括她自己揭露的以及未公开的——之后，才接受了宗教信仰和人道的使命，

Unsterbliche Geliebte, Das Geheimniss der Gräfin Brunsvik und ihre Memoiren（布赖特科夫，莱比锡1909年），以及后来的补充及修订著作*Beethoven und die Brunsviks*（莱比锡1920年）。安德烈·德·赫维西1910年在巴黎出版的著作，*Petites amies de Beethoven*和1927年在巴黎出版的*Beethoven, vie intime*用了一些饶有趣味的文件，写得很好，但缺乏历史的实质；它们的论点是不能成立的，因为只以假设为基础，缺乏证据。请容许我说，德·赫维西先生虽然草草浏览过一些信札和德莱莎《日记》的片断，却没有看出德莱莎·冯·布伦斯维克非凡的伟大性格、智慧和生活。对待圣人和精神的英雄，采取讥讽态度是很容易的；但这里却不容讥讽。

任何人要彻底了解德莱莎，必须直接找重要的文件——她自己所写的东西。这些文件有两类：

1. 她的《回忆录》，由1846年开始，1852年继续，1855年中断（即是说，在她70岁至80岁的时候）。那么大的年纪而有如此生动的记忆是惊人的。某些片断传达了迷人的印象。不消说，我们不应该完全相信每个日期的正确性，她的记忆可能有错，其中叙述的故事有些次序上有误，这一点可以用德莱莎难以置信的忙碌和当时负责至死而未放弃的许多职务来解释。这些《回忆录》经拉马拉全部收进——这确实是她主要的功劳——她的第一本书里（1909）。不幸的是，她在1920年出版放弃原来论点的第二本书的时候，再没有包括《回忆录》在内。由于第二本书彻底否定了第一本书，第一本书就不大可能重印，无法找到了。单独出版《回忆录》是符合要求的，在德国如此，法国亦如此。

2. 远比上述资料更重要可是又更难得到的是尚未出版的德莱莎的《私人日记》。这属于爱琳·德·盖兰多（Irène de Gerando）男爵夫人，亦即特莱基（Teleki）女伯爵，布伦斯维克家族血统和记忆的最后承继者。德莱莎由1809至1810年开始经常写日记，大约至1853年为止。其中并没有纪录她的生命中的整个内心世界，甚至没有记录一切事件；但是它让我们看到这个虔信的灵魂最深处，看到她的信仰的圣地、她的怀疑、她的悲哀、她的挣扎。它是一段壮丽的自白，其丰富内容是不能用一篇短短的文章表达的。我有幸读到开头整整6年（1809—1814）的内容，必须感谢玛丽安·德·彻克（Marianne de Czeke）博士友好的帮忙，这一段日子包含了贝多芬问题的主要时期。这些日记即使没有给我带来期望中的谜的解答线索，却也让我无意中发现了一个宝藏——一个贝多芬型的伟大灵魂。

使她在心智两方面都比得上高贵的朋友贝多芬，比得上世间最圣洁的任何女性。我将来会在适当的时间，在另一本书里为她筑一座感激的圣坛，那是她受之无愧的。[①] 我在这里只想指出她在贝多芬亲密友人的圈子里的地位。她的妹妹约瑟芬这时在贝多芬身旁也占着一个特殊的位置。

因此，我只打算为布伦斯维克的三姊妹和一个兄弟作一幅速写，并且只限于贝多芬的《月光》奏鸣曲到《热情》奏鸣曲时期。他们的表妹朱丽叶塔在布伦斯维克家旁边也应该有一席位。[②]

匈牙利籍的布伦斯维克家，祖先是勃朗希维格大公爵，也就是12世纪时率领儿子们参加十字军的"狮心亨利"。其中一个儿子退役后到了匈牙利成家立室。1775年，大司法(宫廷中权力很大的职位)安东·布伦斯维克一世以科隆的封建侯的身份，接受玛莉·德莱莎女皇赐封为世袭的"科隆帕的布伦斯维克"公爵。他便是贝多芬这几个朋友的祖父。

---

① 1928年在匈牙利为她建立了一座，以纪念她在中欧开办第一家名为"Kinderbewahranstalt"，"Engelgarten"(1828年6月1日)的儿童院一百周年。她去世时匈牙利有88家儿童院，不包括得到德莱莎捐赠全部财产的其他教育和福利机构在内。为了纪念一百周年，匈牙利政府提出一个高贵的想法，由虔诚、渊博、热心的玛丽安·德·彻克博士从她的著作中选出若干作品出版，这本书将成为匈牙利历史协会发起的 *Fontes Historiae Hungaricae Aevi Recentioris* 丛书之一，书名《玛丽安·德·彻克博士选编、注释及介绍，科隆帕的德莱莎，布伦斯维克女伯爵日记及著作》(*Korompai Gróf Brunsvik Teréz Naplói és Iratai. Szerken tetle, bevezeléssel es magyàrázó jegjretekkel ellátta Dr. Czeke Marianne*)。计划中分二卷出版。《日记》假如全部出版，最少要印成大8开本600页的四卷。

② 四个少女之中，最年长的德莱莎在1800年是25岁，最年轻的朱丽叶塔是16岁。



德莱莎·布伦斯维克(Kallhofer 画像)

马基特·雷威西(Margit Révésy)写过一篇出色的论文，是关于德莱莎·冯·布伦斯维克的"个性学"①研究的，他认为她的多种天赋来自丰富的遗传。父亲——布伦斯维克——传给她深远的文化、高尚的品味、对艺术和科学的热爱以及对教学方法的特殊兴趣，最后一项是当时受过"自由"的翅膀轻拂的开明贵族阶级特别重视的，她又从母亲——西贝格男爵——继承了坚毅和受节制的精力，正好平衡了布伦斯维克精神上的活动性。

四个孩子中最年长的德莱莎②，是女皇的义女，也是父亲的掌上明珠和倾诉心事的对象。父亲热心支持美国独立和祖国的自由。德莱莎说，"我是跟华盛顿和富兰克林的名字一起长大的。"父亲热爱音乐，德莱莎 3 岁开始学钢琴，6 岁便配合管弦乐队为布达佩斯贵族听众公开演奏罗萨蒂(Rosetti)的协

---

① *Charakterbild der Gräfin Therese Brunsvik, vom Standpunkt der Psychologie und der Vererbungstheorie.*

② 布伦斯维克家四子女的生卒年份如下：

玛丽亚·德莱西亚(我们的德莱莎)，1775—1861 年。

弗兰兹·德·保拉(贝多芬的朋友)，1777—1849 年。

约瑟芬(第一次结婚后为登姆伯爵夫人，第二次为斯塔克尔堡男爵夫人)，1779—1821 年。

卡洛琳(夏洛蒂，特莱基女伯爵)，1782—1840 年。

朱丽叶塔·朱奇阿底(1784—1856 年)，是他们的表妹，她的母亲苏珊娜·布伦斯维克是布伦斯维克子女的父亲安东二世的妹妹。

我不会讨论布伦斯维克三姊妹中最年幼的夏洛蒂，并不是因为她是三人中最不可亲或者牺牲最少。不过她的性格比姊姊们较稳定，较安分；她的生活是在遥远的瓦拉奇安堡里静静地度过的，愤世嫉俗的丈夫使她与世隔绝，他是好人，然而脾气古怪野蛮，爱她而极妒忌。布伦斯维克家最后的后裔就是从她那里出来的。随后我们会再遇到贝多芬的亲密朋友弗兰兹·冯·布伦斯维克伯爵。



朱丽叶塔·朱奇阿底(约 1815 年画像)

奏曲。“我还记得，”她说，“有人把我抱上琴凳，弹奏的时候一点也不紧张。”她进步极快，不久就赶在老师前面。她把指定的练习退还给老师，理由是太容易了：“Etwas Schwereres!”……

其他方面的教育并没有正规的计划；四个孩子像小野花一样自由生长。他们的祖父在匈牙利属地普兹塔的麻顿瓦沙有产业，他们每年在这里住8个月。这地方曾经被土耳其人占领并且蹂躏了一个半世纪，是个多沼泽的荒漠，一大片荒芜的土地，热病中心：可是谁都不管这个[①]。对于孩子们，这是无限自由的乐园。父亲总在维也纳公干，其实对他的职务甚少关心，因为他是个老于世故的人，风流而且受欢迎。母亲总是骑着马在田野上发号施令，严厉监督耕作、挖水道和种树，终于使这土地成为麻顿瓦沙的模范区。她跟当地的高级官员用拉丁文通信。她关心最少的是儿女们的教育。[②]他们聪慧勤恳，读一切弄得到手的书——弗兰兹从学校带回家的拉丁文书籍、使他们沉醉的借来的诗集，[③]那是又自由又愉快可是

---

① “我们全都患上慢性热病。母亲连续四年患上隔四日复发的热病；她没有求医，也没有改变生活方式。”这样的疏忽使他们后来付出很大代价：“神经性热病”（当时的名称）使布伦斯维克许多子孙夭亡；德莱莎最爱的妹妹约瑟芬终生患这种病直至去世。

② “我们的好母亲对教育是个怀疑论者。也否认教育和指导能影响人的品格或智慧：人总要变成他将来的样子；这是注定的。别人要改变他若不是徒劳无功便是有害无益。”

③ “一位年轻的绅士给我一本克罗普斯托克*的颂歌：这就是我的圣经。另一位给我马蒂生（Matthisson）和萨里斯（Salis）的诗集：它们都使我陶醉。我写散文和诗；我默记；我读过一两次便会记住……没有人管我们，我们随心所愿地诗化生活。”

*〔Klopstock Friedrich Gottlieb(1724—1803)，德国诗人，“狂飙运动”的人物，德国歌曲深受其抒情诗《颂歌》(1747—1780)影响。〕

危险的发展。他们充沛的精力，无处发泄；他们没有导师，也没有典范。四个孩子相亲相爱，形影不离；德莱莎，后来就因为妹妹约瑟芬利用这种亲情而成为牺牲品。他们在 11 岁至 15 岁的时候严肃认真地组成了一个小小的“共和体”。“到了今天”，德莱莎暮年的时候这样写，“那仍然是最好最快乐的日子。”

她的父亲在 1793 年去世，当时她 18 岁。欧洲的悲剧、“低地国家”的动乱，约瑟夫二世[①]之死，法国大革命，对土耳其的不幸的战争等等，使他本来虚弱的身体一病不起。德莱莎比家里其他的人都更哀痛，悲愁使她的性格向宗教方面发展。但是，作为一个活跃的母亲的女儿，即使是沉思也有活跃的气质；而她对神的信念，也就是(绝对谦卑的)对自己的信念，是未来使命的本能。大公园的中央是她自己的小花园，她在那里为纪念父亲而造了一个坟，上面是红色大理石的金字塔。她会在那里坐上几小时。有一天，依照当时隆重的仪式，庄严地奉献自己，成为“真理的女祭师”。她一生恪守誓言，没有夸张；她是真理的仆人，骄傲，伤痕累累，却永不倦怠。

---

① 〔Joseph Ⅱ(1741—1790)，波希米亚及匈牙利君主。〕

有一天，这一群陶醉在空气和原野中的普兹塔小野马，终于毫无准备地给送到大城市去受训了。这是仓猝而且残忍的。“母亲把我们从育儿室[1] 带到维也纳去。我们在那里逗留了 18 天另 3 小时，在这段时间里，一切都决定了。此后便是我们最苦涩的日子和最悲惨的经历。”

不过，他们仍然有一段最后的序曲，无忧无虑的快乐的两星期，以探访贝多芬开始。

根据我们已经见到的，不难想像他们怎样跟他相处。对于这自由的莱茵河的自由的儿子，这不驯的人，长久困处城市的围墙之内，能够见到散发着树木和原野香气的森林女神，感觉到她们青春的热诚，必定是巨大的欢乐。可是为了跟他见面，她们必须爬三层楼梯才可以进入他在圣彼得广场的寓所。贝多芬从来不麻烦自己去访问什么贵人——除非她又年轻又美貌；他在自己的爱达山寓所接见她们。贵妇人特茜(德莱莎)、柏比(约瑟芬)和她们的母亲一起，兴致勃勃地走上他陡峭的楼梯。

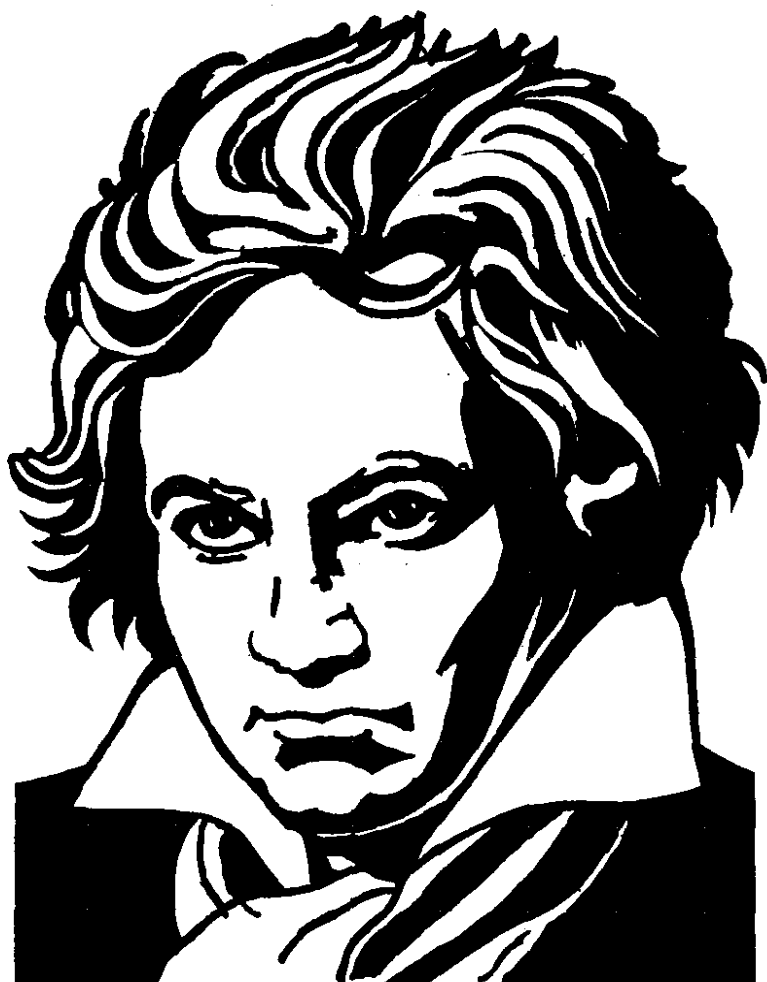
德莱莎为这次探访写过一段妙文，我禁不住要引用它：

“像去上课的小女孩一样，我挟着有小提琴和大提琴伴奏的贝多芬奏鸣曲谱[2] 进了门。亲爱的不朽的路德维希·凡·贝多芬是极和气的，而且彬彬有礼。几句客套话之后(de part

---

[1] 论年纪，他们已经不是小孩，但乡村生活使他们比 20 岁年轻，德莱莎永远保持着年轻的心。

[2] 即是作品第 1 号的一首三重奏。我愿意相信，作品第 1 号之二的降 E 大调的“广板”是德莱莎和贝多芬的第一次交谈。



贝多芬画像

et d'autre),[①]他让我坐在走音的钢琴面前,我立即开始弹奏;我放胆弹,并且唱出了大提琴和小提琴伴奏。他非常高兴,答应每天到我们住的"金鹰酒店"来。那是上个世纪最后一年(1799)5月的事。他遵守诺言,但原来约定是在午后逗留一小时,他却逗留四五小时;他不厌其烦地扳起或屈曲我的手

① 原文为法文。德莱莎常常以法文夹杂德文写作,尤其在日记中,整页都是用法文写的,这是她母亲最喜欢的语言。"她想不通,"德莱莎在《回忆录》里补充,"我在冗长罗嗦的德文里会找到什么乐趣。"

指，因为我提起手指的时候习惯上总是伸得太直太僵硬。①这位高贵的人必定对我满意，因为他在16天之内未曾失过一次约。我们到下午5点钟才觉得饿。我们的好妈妈也陪着捱饿，可是酒店的人却生气。

"贝多芬与我们之间的亲挚友情便是从这时候开始的，这段心灵的友情一直维持到他去世之日。我们在奥芬也好，在麻顿瓦沙也好，他都会来探访；我们带他进入名人的社交'共和体'。公园里一块圆形的空地，种着茂密的酸橙树，每一棵树都以一个朋友命名，因此，在哀伤的别离期间，我们仍然可以跟他们的象征（Sinnenbildern）谈话，他们也可以跟我们谈话。早上说过'早安！'之后，我常常会向树木问这问那，它们从不拒绝回答！……

"在维也纳度过的18天里，我们没有片刻空闲。母亲带我们参观画廊和著名的建筑物；我们看了值得看的一切。有四个女儿的芬塔姑姑打扮入时，她为我们安排游览日程——游乐场、植物园、多恩巴赫公园，什么地方都尽情玩。我们去剧院。晚上我们跳舞，10点至11点回饭店之前在格拉本吃冰、笑闹。凌晨4点钟已经起床穿好衣服，5点钟在郊外奔跑……啊，那是真正的生活！而贝多芬参加每一次聚会，必定也是高兴的！真是热烈！（Das war eine Passion！）晚上我们要练习（弹琴）！邻居都吓跑了。我们年轻、充满朝气、天真、单纯。我们是人见人爱的。追求者也不少。……"

---

① 德莱莎跟随维也纳圣彼得大教堂的风琴师和唱诗领班学过钢琴。

贝多芬以后一直跟他们保持联系，在他们离开的时候写了《想念你》(*Ich denke dein*)这首歌的四手钢琴变奏曲题献给她们。[①]

真可惜！几个星期之后，最小最漂亮的妹妹约瑟芬，虽然流尽眼泪，终于嫁给一个50岁的男人，她并不爱他，但这是严母之命，而这母亲眼光并不精明，也不重视女儿们的意愿。[②]

在等待心爱的孩子诞生的时候，音乐和贝多芬是她的慰藉；不久她便开始生儿育女。1800年秋天和冬天，贝多芬经常去看柏比，每三天上一次课，非常“得人好感”(Scharmant)[③]。两人不免互相靠近，因为约瑟芬嫁的虽然是真正的伯爵，夫妇两人却受贵族圈子疏远。许久之前，伯爵由于进行一次不幸的决斗而不得不陷身于平民的姓氏；此刻爵衔正式恢复，其他贵族却不肯承认。因此，这对夫妇是在被隔离着生活的。在这样的情形下，伯爵从美貌的妻子身上得到慰藉；而她却缺乏同样的理由满足于他的陪伴。她觉得贝多芬的陪伴更亲切；这位年轻的贵妇后来曾经尖锐批评姊姊德

---

① 题献给德莱莎和约瑟芬。

② 约瑟夫·登姆伯爵，是一家著名画廊的董事和东主(用慕勒名义)。德莱莎写过与登姆结识、他如何对约瑟芬一见钟情、如何讨好母亲并迫婚的情景，哭泣的约瑟芬说出不可挽回的“好吧”之后绝望地抱住姊姊的脖子，哀求她代嫁登姆——这是《回忆录》里最好的一页，既讽刺亦动人，应该让更多的人读到。

登姆不是不应受尊敬的、没有价值的人，约瑟芬并不拒绝给他尊敬，即使登姆在次年遭遇失败而受到当年坚决主张这草率婚事的母亲排斥的时候，她也不拒绝给他慷慨的爱。不过约瑟芬写给妹妹们那些温柔的信，显示出她的忧郁以及希望她亲爱的人有更快乐更自由的选择。(参阅拉·马拉：*Beethoven und die Brunsviks*)

③ 1800年10月28日约瑟芬的信。这却是贝多芬极苦恼的时期。

莱莎的小资产阶级作风和品味，这时候却不嫌弃为她排遣寂寞的杰出的朋友的小资产阶级出身——并且由此得益。不过，他们是诚实的人，由于丈夫在世，两人都没有动过恋爱的念头，即使发现彼此有倾慕之意，亦从未向对方透露。

可是，1800年底，朱丽叶塔·朱奇阿底登场了。她从意大利来。[①] 她的年纪不会比莎士比亚笔下的朱丽叶大，魅力也不比她少。不过她的性格不宜饰演悲剧角色，我们只要看看她这个时期的迷人小画像就知道，[②] 恶作剧表情的小脸，充满活力而自信的眼睛，可爱而贪婪的嘴巴，笔挺的、柔和丰满的身躯。她知道自己一出现便会疯魔维也纳社交界。她的布伦斯维克表姐们说过一些闲话，不是完全没有恶意的，这使人觉得这位刚到维也纳便被誉为"美人儿"的朱奇阿底把她们比下去了。[③]贝多芬马上就着了火。这段激情似乎在1801年春天至秋天最炽热[④]；毫无疑问，这一年夏天在布伦斯维克舅舅

---

① 她的父亲朱奇阿底伯爵刚刚接受委任为维也纳波希米亚办事处的枢密顾问。

② 这小画像是贝多芬遗物的一部分，现属于维也纳的布鲁宁医生。

③ 三姊妹的书简："你知道她懂得怎样出风头"（"dass sie sich geltend zu machen verstent"）（1801年1月）。在另一个场合，她们取笑朱丽叶塔在扮演活石像（tableaur vivants）时选择妮奥比＊的角色，"使自己引起别人兴趣"（"um sich interessant zu machen"）。

＊〔希腊神话中的底比斯皇后，因14个儿子全部被杀害，哭泣至死，因此成为悲伤的母亲的象征。〕

④ 1801年11月16日贝多芬致魏格勒的信。

科隆帕的屋子里达到了最高潮和表示爱情的阶段，当时他父女的身边围绕着年轻貌美的布伦斯维克和朱奇阿底甥女们。[①]

这段恋情受到过鼓励，是几乎不容怀疑的，尽管朱丽叶塔和她的家人在多年之后否认察觉有这么一回事。[②]可是朱丽叶塔的亲笔画[③] 却画出了一个躲起来偷窥的腼腆少女：画里的贝多芬——年轻、衣着入时、长着胡子[④]、穿着典雅的窄腰燕尾服——手肘靠着花园的栏杆，支颐凝视朱丽叶塔楼下房间的窗子；而她就躲在窗帷后面窥望这古怪的罗密欧。

不管怎样，贝多芬完全相信她回报了他的感情；他在1801 年 11 月给魏格勒的信写得清清楚楚，"她爱我，我也爱她。"[⑤]1823 年跟辛德勒谈话时，也在谈话册上写出毫不含糊的话："她深爱过我，这比爱她的丈夫更深。"("J' étais bien aimé d' elle et plus que jamais son époux")[⑥]他甚至指责她后来

---

① 当地的传说是贝多芬在科隆帕公园中写成《月光》奏鸣曲。

② 她的家人后来采取的态度是避开这尴尬的话题。朱丽叶塔的孙女，曾经为我提供一些宝贵资料的吉茜拉·海丝一迪勒·加连堡男爵夫人这样写："我们被绝对禁止提及朱丽叶塔与贝多芬(他仅仅被看作一位音乐教师)之间的交情。我的姊妹和我因此感到失望，而且常常为此受苦。"

③ 在拉·马拉的 *Beerhovens unsterbliche Geliebte* 中曾制图刊出。

④ 贝多芬要求伊西多尔·纽加斯(Isidor Neugass)为他绘画的，也是这样一个整洁的一位 ā la Chateaubriand ("沙托布里昂式"的)潇洒人物的肖像：他后来把这幅画像送给布伦斯维克家，现为佛罗伦斯的胡戈·菲那里(Hugo Finaly)夫人所有(即 1899 年去世的最后一位布伦斯维克的遗孀，后再婚成为加邦尼侯爵夫人。贝多芬的遗物因此流往意大利)。

⑤ "…die mich liebt und die ich liebe."

⑥ 原文为法文。但贝多芬又加上："Il(加连堡)*était pourtant plutôt son amant que moi.*"(与其说我是她的情人，不如说他是。)

假借并且滥用了对他的感情。[1]我不能不引述这些残酷的话，因为它们已经写进了历史，成为这位优雅的女性记忆中的沉重负担；而每个研究贝多芬的学者都作过最坏的诠释。贝多芬假如能够预见这种情形，大概会是头一个懊悔讲过这种话的人。请注意，他用法文写出来，目的是除了辛德勒之外不让别的朋友看懂，而且这些话也是辛德勒说的一些恶意的流言引出来的（辛德勒这一类好朋友认为，一切可能使朋友伤心生气的事情都应该老老实实让他知道）。朱丽叶塔犯了什么罪？不爱他而又挑起他的爱情？她毫不费力就办得到！她的一双眼睛已经胜任有余。她是春天；她不爱人，自然有人爱她；这是理所当然，而且人们应当感激她。像所有失恋者一样，贝多芬并不公平；20年的怨愤只证明他的心伤得有多深。另一个证据是他把“la Guicciardi”（这朱奇阿底）的像片收藏在秘密的宝库里，直到去世之日。

目前，1801年，他正在给她上课；由于他不肯收学费，她就用自己美丽的小手为他缝制了12件衬衫。她是个不错的音乐人材，但不比德莱莎那样是个真正的艺术家，因为贝多芬常常发怒，把乐谱摔在地上，气得团团转。可是她有足够的聪明弹得悦耳，[2]而朱奇阿底一家也因为得到音乐大师出席他

---

① “我从她口中知道他陷于困境，于是我找到一个有钱的人，拿到五万银币帮助他。他一直是我的敌人，正因为这样，我才尽力帮忙他……她来到维也纳的时候（1822年）流着泪来找我，可是我鄙视她。”（1823年与辛德勒谈话的其余部分，以法文书写。）

② “朱丽弹贝多芬的单簧管三重奏，很好听（sehr hübsch）。”（约瑟芬的信）

们的晚会而引以为荣。1802 年 3 月初出版的《月光》奏鸣曲，便是 1801 至 1802 年冬天题献给“年轻的女伯爵”的。

幻梦开始破灭。1802 年头几个月，朱丽叶塔公开表示爱上年轻的加连堡伯爵，他最多只比她年长一岁，自从她来到维也纳之后，两人一直过从颇密。[①] 1802 年 10 月 6 日，贝多芬写了《海利根镇遗嘱》；不过，这凄凉的文件标志的是爱情悲剧的顶点（以后的曲线是向下的）而不是绝望的开端。而且，失恋在他的悲哀中只占次要地位，真正的悲剧在于健康恶化，此刻他已经知道无可救药。

早在他自以为得到朱丽叶塔眷爱的日子，贝多芬已经明白，谈论结婚的事即使并非不可能，也是困难重重的。[②]知道她舍弃他而取加连堡，虽然是痛苦的事，对于一个仍然年轻而精力充沛的人，其灾难性毕竟比不上 10 年或 12 年后被迫放弃“不朽的恋人”——最后的避难所。他仍然能够控制自己的情绪，与朱丽叶塔保持社交关系；朱丽叶塔在 1803 年 8 月 2 日写给德莱莎的信[③] 充分证明了这一点，我们从这封信知道贝多芬写《海利根镇遗嘱》后的第 2 年探访过朱丽叶塔，而这

---

① 约瑟芬 1801 年 1 月的信。

② “我第一次相信婚姻会带来幸福。可惜她不属于我的阶层；而且，我反正不能结婚。因此我必须急流勇退。”（“ich muss mich nun noch wacker herum tummeln”）（1801 年 11 月 16 日给魏格勒的信。）

③ 德·赫维西误把信的日期定为 1800 年。正确的日期毫无疑问应该是 1803 年，因为信里提到（1）将在奥加顿（Augarter）演出贝多芬的清唱剧《橄榄山》（首演是 1803 年 4 月 5 日，奥加顿音乐会的日期是 8 月 4 日）；（2）贝多芬的一些“新作品”——作品第 33 的《小品曲》和作品第 34 题献给奥德斯卡尔齐（Odescalchi）的变奏曲：前者在 1803 年 5 月出版，后者随后在同一年出版。

位过分相信自己魅力的俏女郎夸口说教训了他一顿。[1] 约瑟芬·布伦斯维克同年夏天的一封信也证实贝多芬曾多次到过朱奇阿底家。这些探访可能一直维持到她嫁给加连堡(1803年11月3日)以及这一对新人前往罗马之前。

有一段日子,柏比(约瑟芬)在贝多芬心里再度取得朱丽叶塔占去的位置。她称他为"神一样的贝多芬"("Der göttliche Beethoven")。他的音乐,他的四重奏、他的七重奏、他的奏鸣曲、他的"神妙的变奏曲",都使她着迷。他写给朱丽叶塔的奏鸣曲是她弹的。[2]《幻想曲风》的两首奏鸣曲、《田园奏鸣曲》以及作品31(1802年8月出版)头两首奏鸣曲之后那些贝多芬说是"开辟了新路"的新作品,每一首都是完成后立即送给约瑟芬看的,她高高兴兴地看过,给德莱莎写信说:"这些作品否定了他以前所写的一切。"[3]

我们可以明白,贝多芬越来越受到这位知心女友的吸引——她这个善良、美丽、聪慧、有艺术气质的生灵,娴雅而风趣,以风度征服了维也纳。她的魅力是无邪的,因

---

① "我跟贝多芬谈过了……我骂了他("ich zankte ihn darüber aus"),他什么都答应了我。"

在同一封信里她提到她的"罗伯特伯爵",这位浪漫蒂克的英雄注定要离开"不知感恩的国土"而远走那不勒斯"去找寻不在这儿为他开花的幸福。"可是这不幸的年轻人没有忘记带走维也纳最美的花。不过玫瑰有刺……婚姻不久就变得不快乐,这对互相迷恋的夫妇在物质生活方面非常不幸。

② 1802年4月6日柏比给德莱莎的信,她们在信上谈到曲中"用弱音器"(con sordino)的问题。

③ "Welche alle vorhergehenden vernichten."

此更难抗拒，她的一个热烈崇拜者说："她自己一点也不知道！"[①]

贝多芬的信札显示，他渴望跟她聚会，热切地，急迫地。[②]那时候除了音乐之外没有其他理由；或者，不管怎样，音乐是借口。

然而到了1803年年底，她的丈夫登姆退了场；某次前往布拉格旅途上感染了肺炎，几日之间离开了人世。他留下年轻的妻子和四个儿女，经济情况很糟，她一点头绪都没有。[③]她的健康从这时开始变坏，患上永远治不好的神经性热病。[④]

---

① 沃尔坎斯坦(Wolkenstein)公爵在1806年6月18日写给德莱莎的信。他对她坦率承认爱上约瑟芬，说出第一次见面时她的"神奇的力量"对他产生的那种压倒性的影响("ihre Zauberkraft…Ihrer unbewusst, entzücket sie um so mehr。"拉·马拉)。

德莱莎在1809年为她绘了一幅华丽的肖像，相比之下谦卑地降低自己，说："有些人可以凭坚强的意志成功地达到高境界，让自己前进而不必冒什么险；他们停留在高处，不必害怕变得平庸或者鄙俗。有这种性格的人，一切——甚至冷漠，都是高贵的。我眼前就有这样的例子：无论如何随便而漠不关心地交出自己，约瑟芬永远不会庸俗。她永远是娴雅超脱的；她已经培养出完美的机敏和优雅的品味；举凡一切缺乏这种品味的东西都会惹她的厌……对于什么是美什么是不美，她的品味多么纯净！"(未发表的《日记》，原文为法文)

② 约瑟芬1803年10月的信："贝多芬非常热切(eifrig)于授课，而且坚持(verlangt)我应该同样热切；你想像得到这是什么意思！"

③ 登姆家在这时期的经济情况，毋须我细说，我也不必说明登姆拥有和管理的"艺廊"这座有80个连家具出租的房间的大建筑物。详细情形参阅拉·马拉的两本书和德莱莎的《回忆录》。

④ 布伦斯维克的整个家族，头脑和心灵都是秀美的。却都有脆弱的神经。约瑟芬死于神经性的消耗疾病(Nervenschwindsucht)。在她的6个儿女中有5个早夭。她的母亲患神经性热病。她的兄弟弗兰兹成年之前一直多病，精神不甚正常。少女时期身体最弱的德莱莎抵抗力最强，活得比家人都长。可是她无时不在跟自己的天性作战。

丧夫之痛和经济上的艰难，加上贵族这株连用力吹一口气都会折断的温室植物的脆弱，使她面临感情的险境；有夫之妇的身份已经不成障碍，贝多芬看见希望之门打开了。他们感情越来越炽热。1804 年夏天，他成为柏比乡居的邻人，时常跟她见面。[①] 到了冬天，他的殷勤达到使柏比的姊妹觉得不安；她们关心的问题不是如何制止——因为布伦斯维克家每一个人都爱他——而是如何不让情况越轨。布伦斯维克家的人知道贝多芬是个冲动的人，但是危险不仅限于这方面，同时也在于柏比的软弱，如后来的事实所显示的一样，她这一类人往往为别人的感情所伤害更甚于为自己的感情所伤害，因为她不懂得说“不”。

这段爱情故事很容易从 1804 年 11 月至 12 月间夏洛蒂写给德莱莎和弗兰兹的信上看出来：[②]

“贝多芬特别亲切（äusserst liebenswürdig）；他隔日来一次，每次都陪柏比好几小时”（11 月 20 日）。他最秘密的思想，第一个知道的人是柏比，他写作中的歌剧的“一些辉煌的选择”，第一个听他弹奏的人是柏比。如今我们知道，这位女

---

① 病着的约瑟芬需要在希特京（Hierzing）乡间租一间屋子；德莱莎跟她一起，1804 年这样写：“我们探访了贝多芬，他看起来身体不错（sehr gut aussieht）；他答应来看我们。今年夏天他不准备旅行；也许会留在胡特尔多夫（Hütteldorf），因此我们会很接近。”值得注意的是，德莱莎、夏洛蒂和柏比笔下的贝多芬在这一年里（《热情》的夏天）的精神和身体状态，都跟他的忠心友伴布鲁宁描述的不一样。贝多芬的神经性热病和阴郁情绪使布鲁宁不安，但跟三姊妹一起的时候，贝多芬总是欢笑快乐的。不过，这也许是她们带给他的阳光。

② 参阅拉·马拉。

性的形象跟《莱奥那拉》最初的灵感有关，这不是无关重要的事。

一个月之后，"情形有点危险了。"① 12月24日，夏洛蒂写信给弗兰兹："贝多芬几乎天天来；他给比普丝珍上课——亲爱的，你知道我的意思！"② 1805年1月初又写道："他几乎天天来，无限亲昵（unendlich liebenswürdig）。他为柏比写了一首歌。"可是柏比坚持谁都不让看：是个秘密！

1月20日，德莱莎再也不能掩饰她的忧虑：

> "但是，告诉我，柏比和贝多芬会怎样呢？（Was soll daraus werden?）她一定得小心。（Sie soll auf ihrer Hut sein!）你寄来的乐谱上那些画了底线的字句：'Ihr Herz muss die Kraft haben nein zu sagen'（'你的心必须有力量说不。'），我猜是指她。这即使不算最可悲的责任，总是可悲的责任！"

不可能比这更清楚了。不必追问德莱莎和夏洛蒂为什么认为这是不可能的婚姻。理由很多——首先是阶级感情，虽然约瑟芬后来会凄然对德莱莎说"某个阶级的人很少能够随

---

① "贝多芬来得很频繁……我承认，情形有点危险了。"（"Das ist etwas gefährlich, gestehe ich dir …"）（12月19日）早在上一个月尾，离开了维也纳却仍从夏洛蒂得到消息的德莱莎，已经小心翼翼地写信给柏比，劝她为健康着想，不要弄太多音乐；上面引述夏洛蒂信中一段，显示出德莱莎已经向她表示过忧心。

② 原文为法文。

自己的心意选择伴侣……"[①],最重要的还是气质不协调。布伦斯维克家的人太熟悉贝多芬,不可能不知道这位挚友的不驯性格,也不可能不察觉他使未来蒙上阴影的、日益恶化的失聪的严重威胁。柏比的姊妹完全有理由劝阻她跟贝多芬结合。娇贵的约瑟芬是易碎的艺术品,柔弱多病,只为了迎接客人或者弹琴才会离开沙发,缺乏应付实际生活的本领——能想像她在贝多芬手里是什么样子吗?这两个不同的世界,这两个有病的人——他们会怎样相处?

可是,后来德莱莎却责备自己出过力拆散他们。好心的玛丽安·德·彻克博士让我读了德莱莎未发表的《日记》,她在40年后写出几乎像忏悔一样的、叫人感动的心声。1847年3月,约瑟芬和贝多芬去世多年之后,她这样写道:"贝多芬……在精神上跟她多么相似!……约瑟芬生活和心灵的朋友!他们是天生的一对,而[②]……(我在这里抄出德文原文,因为可能有双重意义)…und lebten beiden noch, hätten sie sich vereint!"如果译成:"要是今天仍然活着,他们会结合的。"已

① 她补充说这是"极大的不幸"。(1810年5月29日:德莱莎未发表的《日记》。)

不过,"很少"并不完全排除所有的可能性;而布伦斯维克三姊妹不仅认为贝多芬跟她们平等,而且超越她们。至于其他的人,她们的兄弟弗兰兹后来跟一个中产阶级的音乐家结了婚。然而我应该补充,约瑟芬后来表现出十分明显的贵族的骄傲,德莱莎的《日记》就常常提到。这种特点在她第二次结婚嫁给斯塔克尔堡男爵之后尤其显著而且牢不可破。也许是她嫁给登姆之后在维也纳社交圈子受过的一些羞辱仍然使她心怀怨恨。

② "Beethoven … dem innig Geistesverwandten … Josephinens Haus und Herzensfreund! Sie waren für einander geboren und lebten beide noch, hätten sie.sich vereint."

经够使人激动了。然而德·彻克博士和我请教过的一些语言学权威却认为,考虑到德莱莎的正常风格和当时维也纳的习惯语法("und"一字有假设意味),也可以译成:"要是他们结合,今天还会活着!"

那么,姊妹们对于约瑟芬的决定应该负一部分责任,不过无论怎样,这决定不应该受到苛责。我们可以想像得到,约瑟芬自己相信这是必要的;而"她的心有力量说不"。我不认为她像拉·马拉讲的那样付出了很大代价;但即使她的倾向不太强烈,善良的个性也会因为使别人痛苦而使她痛苦。内心的责问和疑虑折磨她。她的健康承受不住;在一月里,我们看见她再度为神经性疾病和剧烈头痛所苦而陷于深深的忧郁之中,只有音乐能使她振作起来。我猜贝多芬在以后几个月里接到委婉的警告,因为他题献给柏比的歌曲①在 1805 年 9 月出版的时候已经删掉了献词。

假使他们之间有过什么解释,也必定是友善的,绝对没有争吵。3 月底,约瑟芬仍然在谈话中像往常一样提起"好人贝多芬"。② 1805 年夏天,他们在海真朵夫(Hetzendorf)又成为邻居③;之后就分开了,只偶然见一次面。1805 至 1806 年冬天,约瑟芬去奥芬探望母亲,在土斯卡尼(Tuscany)大公爵安

---

① 《给希望》(*An die Hoffnung*),歌词出自蒂艾奇的《乌兰尼亚》*。

* [Urania,希腊神话中九位缪思之一,主管天文。]

② "Der gute Beethoven…"(3 月 24 日)。这是《英雄》第一次公演(1805 年 4 月 7 日)前几天的事,约瑟芬在信中提到这事。

③ 贝多芬当时在写《菲德里奥》。

排的盛会中成为美貌与智慧的女皇：她点燃了贵族子弟的热情。自此之后，她的生活便远离了贝多芬。1808年夏天，她爱上了斯塔克尔堡男爵，1810年2月嫁给他。不久，她就饱受家庭和经济问题困扰。德莱莎在1811年向她提起贝多芬并且请她为这位老朋友做一点事，约瑟芬没有回答。过去已经死了。眼前的苦恼占满她的心。①

到这里为止，我仅仅偶然提到德莱莎；她在贝多芬这个时期的生活中只占着次要的位置。事实上，她跟他见面的机会比妹妹们少。她是最不受重视的，通常在远离维也纳的麻顿瓦沙或者奥芬，跟专横而且心胸狭窄的母亲同住，受尽委屈。此外，这时候她纤弱的体质使她过着受隔离的生活。这种种因素，都影响她鲜明个性的形成。②

---

① 我会在下面章节里再谈布伦斯维克家后来的生活。在这里我只讨论指定的时期；这时期的范围概括了贝多芬和约瑟芬的恋爱故事。

② 精神上，她确实是孤立的，但并未离开世界而且在这世界里有过光荣的成就。提出这些成就是有用的，因为流传着一种关于一个畸形而不受欢迎的德莱莎的传说，而"消息灵通的人"会告诉你，是她的"丑陋"阻止了贝多芬爱她。我必须承认，我不像他们那样听过贝多芬的私心话，然而假如我相信他写给弗兰兹·冯·布伦斯维克那封著名的信所说的话，那末他是永远愿意拥抱她的。然而我觉得她似乎在贵族圈子里并不缺乏爱慕者。且不提那位爱她而又为她所爱的"东尼"。

将来我们还会看到她的倾慕者之中有出名的花花公子如土斯卡尼大公；甚至在她四十岁之后她还受够了朴德马尼茨基(Podmaniczky)男爵的追求，并且不断拒绝他的求婚达四年之久。我们只在一幅年轻时的肖像*见过她的容貌，波恩的"贝多芬故居"里有一幅粗劣的临摹，可能是她自己画的。原来的肖像出于卡尔荷法(Kallhofer)之手，现在存于科隆帕。感谢卓特克伯爵夫人的好心，我才能把它极好的复印——第一次——在本书里发表：这完全是另一种性格——优美的、聪慧的、轮廓鲜明的五官，纯洁热烈的表情，专注的目光，动人的嘴巴，强劲的活力。——

评论过德莱莎的人，如果未曾首先从她的《回忆录》然后从她的《日记》中认识她的真正面目，说的话都不会准确。普遍的错误是把成熟的德莱莎的特点套用于年轻的德莱莎。人的一生，无论是男性或女性，都不可以用仅仅一幅肖像作归纳；人的活力越盛，在岁月流转中的变化越大，这样的归纳就

封1808年的信描写她的一座胸像，提到"她热烈而朦胧的眼神和经常带着的微笑"("Ihr lebendiger und doch umschleierter Blick, das liebenswürdige Lächeln, das Sie nie Verlässt…")。我们在贝多芬题献给她的、作品78那首亲切的奏鸣曲里难道没有看到这些特点么？

她身材上的缺点如果不是她自己在《回忆录》和《日记》里写出来，我们是不会知道的——这证明它并不显著，而她也掩饰得很好。它究竟是什么？《日记》里有一首诗(*Des Mägdleins Rosen*)，她在其中惆怅地回想过去，似乎暗示出一次意外折断的肋骨：

"Der schöne schlanke Gliederbau"
Des muntern Kindchens ward
Zertrümmert und eine Rippe brach…"
("快乐的小孩纤柔的框架碎了，一根肋骨折断。")

不过这可能只是一种诗意的夸大，因为肋骨折断的小孩似乎不大可能变成酷爱跳舞者(受到公爵们的爱慕和追求)，像当时的德莱莎那样。

在别的地方，她提到"einem gekrümmtem Rückgrat"("弯曲的脊柱骨")，以及她只在早上"包扎绷带的肩膀"。也许她年轻时某一段日子因太耽于静坐读书冥想而形成脊骨稍稍弯曲。1809年，她在笔记里嘱咐自己："我一定得极端小心叫自己挺起腰来。并且，如果可能的话，显得笔直。"(3月29日)

在卡尔斯巴德(Karlsbad)度过的两季(1807——1808)以及1809年以后健康的户外生活，似乎使她完全复了原并且加强了体质。在她一生余下的半个世纪里，她显示出特别顽强的抵抗力，因为她从来不照顾自己。她也不逃避受不住的劳累和各种各样的考验、损耗、哀恸。"我的一生"，她在较后的日子里这样写，"就像一个战场"("Einem Schlachtgemezl gleicht Dein ganzes Leben")。她保持着不衰的精力直到最后。

* 德·赫维西的 *Beethoven, vie intime*(32页)中复制的两姐妹肖像标题误为《德莱莎与约瑟芬像》。她们的家人告诉我，其实画中是约瑟芬和夏洛蒂。这是想像力的一个例子；德·赫维西把漂亮的约瑟芬当作德莱莎，想像出"巧妙地垂下的面纱"下面"掩盖住肩膀"，也就是所谓德莱莎的畸形所在。

越虚假。有些人不肯相信德莱莎和贝多芬在1794年结识之后要等上10年才开始互相亲近,[①]这只证明他们未曾经历过(不一定是好运气!)人生的盛衰兴替。他们没有想到,1810年之后的贝多芬跟1800年的贝多芬并不一样。而1809年之前的德莱莎,也不是35岁时写《日记》的德莱莎。生活是严格的学校;可怜的德莱莎像贝多芬一样,要经历许多坎坷才达到——也像贝多芬一样——虔诚的内省和坚忍的 Ergebenheit(顺从)…贝多芬叹息:"屈服……啊,艰苦的搏斗!"[②]德莱莎呼喊:"受苦并且放弃吧!"[③]

我有幸读过她私下里写的文字,它揭开了表面的面纱,显露出她心灵上的"艰苦搏斗"和使她彻底改变的危险——或者不如说,一连串的危机。

她的《日记》(为了尊重保管者的愿望,我的措词必须十分

---

① 读者们别因此而以为我已经认定德莱莎就是1812年的"不朽的恋人"。那是另外一个问题,我会在适当的时候加以探讨。我在这里只想说,在仔细研究过可以到手的私人文件(因为我们还读不到家人的信札)并且跟好心地让我读文件的德·彻克博士进行友善的长时间讨论之后,我得到的结论跟她的看法却不一样。关于"不朽的恋人"的假设,据我看来,似乎跟我所知道的德莱莎的真正性格以及她在那个时期的生活环境并不相悖。至于文件本身,它们会为一个具有充分想像力而不够认真的历史学者提供足够的偶合事件去支持他们已经信以为真的故事。我不会让自己受"牵引"。我保留这个秘密,同时等待更确实的证据出现。

无论如何,撇开整个"不朽的恋人"问题,可以肯定,德莱莎和贝多芬在1806或1807年至1812年之间是亲密的朋友。

② "Ergebenheit, innigste Ergebenheit in dein Schicksal! …O harter Kampf!"(贝多芬1812年的《日记》)

③ "Dulde und entbehre!"(大约同时期德莱莎的《日记》)

审慎)[①] 带来的第一种启示是灵魂的绝对诚实。过去法国和德国都有过不少男性和女性勇敢描写自己的镜中形象。然而完全不受自尊心影响的描写是罕有的;像"日内瓦的不悔改者"那样揭自己的疮疤,是因为公开认错使他骄傲——又或者像 17 世纪和 18 世纪的风骚女子一样,小心翼翼地只让人看到脸上某点瑕疵,让肖像的阴影把它们衬托得更活泼调皮。德莱莎可完全不是这样。她不为公众也不为自己的虚荣心而写;她的自白是真正的自白,是良心的虔诚审查[②];她不宽待自己,因为她独自面对上帝。

---

① 我必须补充,《日记》的时期是在本书范围之外的。除了散落的少数几页,它只在 1809 年春天之后才经常继续——在某些深刻的道德印象和痛苦的内心危机影响之下,这个时期(她前往帕斯塔洛济〔Pestalozzi〕之前 6 个月)是德莱莎得到真正"启发"的时期。我会很快回到这个题目上。

② 她的一些最动人的"自我反思"(她的《日记》是这样开头的)写于比萨(Pisa),当时她独自在悲哀的旅途,见弃于她所爱的人;在酒店房间里只有手表的"嘀嗒"声相伴……"Ich erinnere mich noch in Pisa, dass ich so allein gelassen wurde, dass mich der Gang meiner Kleinen Uhr als das einzige Mobile erquickte, das mich umgab."那是 1809 年 4 月 12 日,复活节后的星期三。两星期之前,在佛罗伦萨复活节前一周的星期三,她得到天界的启示,这个秘密她并没有全部告诉我们 * ,然而它强烈的振动在她一生中持续着,所以星期三对于她,永远是一个神圣的日子,应该全日专注于上帝。(《日记》中有些空页是特别留给"神圣的星期三"的)我们跟她一起再度呼吸那些日子的空气——佛罗伦萨的钟、教堂的丧礼、传染性的忏悔、怀旧的回忆和自我反省……神圣的星期三……从基督徒心灵深处,他们犯过的罪和生活的创伤的悲哀,含着"热情"带来的眼泪升起。真正的基督徒的心灵,决不会尝试稀释它们,更不必说利用它们为自己涂脂抹粉了。他们只说"mea culpa"〔拉丁文:"我的过错"〕。德莱莎尽了忠诚明确的谦卑的责任。当复活节前一周的面纱卷起,当复活周被阳光照耀的睡眠终止,平民们的日子再度开始,对于德莱莎,由于比萨的孤独,死亡的庄严场地扩大了,由于被家人所遗弃,她拿起笔来(4 月 12 日,周年的星期三),打开持续半个世纪的自白之门。

* 一年之后,她在 1810 年 3 月 28 至 29 日写道:"自从永恒的神恩赐让我深深望进自己的内心,望进精神生活的深处,一年已经过去了。从那一天起,我的思考方式和我的存在出现了彻底的改变。我开始深入探索我是什么以及我应该是什么;我开始了巨大的变化。"

她不宽恕自己任何过失，不忽视自己任何缺点。[1]

伴随着毅然直透往思想罅隙的澄澈目光的是内向燃烧的火焰和似乎不符合探求真理的绝对需要的、不受约束的想像。[2]她知道它们的弱点和危险，因此在独自一个人的时候，她总是愤怒地追逐它们斥责它们。可是，尽管心存戒备，她仍然屡屡跌倒；年轻的德莱莎缺乏充分的表达能力，[3] 这些失足，这些挣扎，这些反叛，使她的内心生活具有隐藏的感动力量，后来还达到壮丽的境界，发出升华的闪光。啊！有人批评她聪明而冷淡，他们对真正的她认识多么浅薄！

他们应该读一读她在 1805 年写给妹妹们的信，[4] 听她倾诉对一个青年军官的热情，[5]更该读一读 1805 年 9 月 29 日

---

① 对待一个女人，不可能比德莱莎经常对待自己那样更残忍了，她用侮辱性的裁判来鞭笞自己。

② "Dieser ungezügelten Phantasie"（"这种不受约束的幻想"），她这样描写自己。"So bin ich ein Imaginationsmensch – dieser müssten Schranken gesetzt werden."（"我是一头想像的动物：我必需限制这个"）（1809 年）

③ 灵魂比表达更快：她太热心，太混乱，太不安定。要好好地训练她，必须有不仅仅是心灵的而且是专业的天才，她这个阶级、这个世界、生活这样动荡的人是学不会的。会讲或会读几国古代和现代文字的德莱莎，写德文和法文一样蹩脚；这两种文字在她的《日记》里挤来挤去。可是从这种不正确风格的混乱之中，偶然会闪出热情、悲哀、英雄气概和惊人的直觉的电光。真正高贵真正诚实的灵魂在被流放的壳层里挣扎。而她知道自己是流放者，被自己所出卖；有时她在这方面的表达是悲壮的。

④ 部分发表于拉·马拉的 *Beethoven und die Brunsviks*，57 及 65 页。

⑤ "控制着我最软弱的行动的这种感觉，使我对旁的一切无动于衷的这种内心的满足（Befriedigung），这种深深的不安，这种焦虑（Bangigkeit），这种陶醉（Wonnerauch），这种无法表达的灵魂的激动，我整个精神存在的这种完全的转变（Umwandlung）……我的理解不同了，我的视界不同了，一切都在更高更明亮的光线中显现，就像在我眼前拉开了帷幕一样……我开始新的生活……我因充满幸福而哭泣。"（1805 年 2 月）

写给母亲的信，其中一段说她所爱的人在战场上被法国人杀死了，她想像在梦中见到他，流着血：

“如今一切都不重要了；我只有一个愿望——向法国人报复！把杀死我所爱的人的凶手杀死！”

热情把对象弄错了，也是可能的，像她的妹妹们担心[1]的那样，像她自己后来首先醒觉而自责的那样，是一种幻觉；可是，感官和想像的陶醉，以及使人我之间的界线变得模糊的那种迷雾的晕眩，岂不正是恋爱的特殊现象？我私下里读过她1810年的《日记》，有些片段写出惊惶的德莱莎发现自己被一股热情的旋风猛然推向道德的深渊，并且察觉自己下意识的疯狂力量和有罪的念头！[2]但愿我可以发表这些片断。这

---

① 1805年2月18日夏洛蒂给德莱莎的信：“啊！请不要把你自己交给任何爱情的幻想，快点从这种倦怠中振作起来吧！”夏洛蒂知道她的“德茜喜欢幻想”；她知道她“过度活跃的想像力”。

② 另外一些地方：“我常常感觉到内心受到强烈的冲击；我发现自己在深渊里，却不知道怎样到了这个地方。”

“好像一切都完了，一切都破碎了。上帝，救救我！”在《日记》里，问题往往是对她自己的“官感”（“Sinnlichkeit”）的斗争：“我的斗争必须针对我的感官”（“Mein Kampf soll gegen meine Sinnlichkeit sein”：1809）。“我是感官的俘虏。是它统治着我。”（“Ich bin der Sinnlichkeit gefangen gegeben. Sie ist es, die mich beherrscht”：1810）。

不管我们有时怎样局限于这种自白的范围，我们仍然觉得她处于边沿地点，感官和想像第一次意料之外的冲击就会使她下坠，她的强大力量和高尚理性都救不了她：

“我比较清醒的理性此刻是奴隶。此刻的感觉控制了我”。（1810年5月）（“Der Augenblick beherrscht mein besseres Wollen, auch das augenblickliche Gefühl herrscht…”）

对于这样一个骄傲的女性，这是怎样的反叛的冲动，怎样的羞辱！

“难道我对第一次诱惑就要无抵抗地投降！什么时候我才会强壮起来并且获得自信？多么痛苦！……我真的懂得牵涉到的热情的本质？”

弱质女子(可抵抗力真强！她是家族中最长寿的，活到86岁！)，这贞洁的女子，除了她收养的万千孤儿环绕着她脖子的小手，从未被别的臂膀拥抱过，却曾经而且几乎永远屈服于灵魂中一股无名的力量而陷入它的烈风危险地带。她知道这个，惊惶而羞愧地知道。《热情奏鸣曲》是题献给她的弟弟的，她有条件理解这乐曲的悲剧性，她也是第一个听它、也许还是第一个弹奏它的人。

其他方面，她有健全的智力，还有凭本能趋向至善和至美的品味。1805年1月，她把刚发现的席勒著作《威廉·退尔》寄给妹妹们，去信上说："真的，只要席勒和贝多芬继续创作，谁都不该想死！"半个世纪之后，老太太德莱莎忆起伟大的亡友而拿他跟基督比较①，这种心念跟少女时期关于贝多芬的想法是相连的。在精神上，她属于天才的秘密伴侣，她自己知道这点。也是在1805年，她写过"仅次于天才的是懂得珍惜天才的人②.这句话不无自傲之意，后来因此深深自责。

她的音乐天赋很高。1805年，一位经常参加一流音乐会的朋友说，愿意放弃所有的演奏会而"听德莱莎弹仅仅一首贝多芬奏鸣曲。"另一封写于1808年的信谈到她"神妙的手指，

---

① "贝多芬加快了他的时代还是我们的时代呢？他的时代并不了解他。基督呵，实在无法比拟""Hat Beethoven seine oder unsere Zeit erquickt? Seine Zeit hat ihn nicht verstanden. Christ, sans comparaison")。(德莱莎最后几年的《日记》；拉·马拉：*Beethoven und die Brunsviks*，93页)。

② "Nach den Genies Kommen zunächst diejenigen, die sie zu schätzen verstehen".(1805年2月2日)

弹奏贝多芬奏鸣曲的风格使这位大师和他的门徒另眼相看"[①]。她不仅仅是个钢琴家,跟贝多芬上课之前,已经向一位风琴演奏家学过和声学和对位法。1805 至 1806 年在奥芬为土斯卡尼大公爵举办的音乐节中,德莱莎凭她的知识和修养,连同作曲家斯匹克(Spech)担任了几个月的交响音乐会指挥[②],另外又出色地演唱了女低音。她主要擅长朗诵抒情诗歌。她也绘画。她对科学同样有兴趣,后来甚至提倡妇女研究科学[③]。

这一切显示出她多方面的天赋。可是,假如不是因为 33 岁至 40 岁那段时期的巨大冲击和精神危机使她的灵魂完全翻转而获得第二次真实的生命,她很可能像大多数贵族妇女一样,在一种快乐而无所事事的安逸生活中迷失于一千种琐事里。

她的《日记》无保留地揭示了她在更高层次的定命中如何痛苦地诞生。其中一些比较隐私性质的部分现在还不宜发表;但无论怎样,我可以向读者保证,日记的每一行、每一次自白,都只能使人对德莱莎的记忆更加尊敬。我完全可以了解,这些文件的保管者害怕有人会在这些心灵的秘密纪录上留下指印。因此,我只准备把这个女性灵魂在世纪初期的精神进

---

① "diese hübsche Finger spielen die Sonaten Beethovens in einer Weise, die dem Meister und seinen Jüngern den Kopf verdreht."(1808 年 8 月 27 日)

② 根据德莱莎的《回忆录》,他们演奏了清唱剧。

③ "天文学、物理学、化学……是小孩也可以学的,有天分的女子更不用说。这些学问是为妇女而存在的,只是荒谬的成见剥夺了我们的权利。"(1810 年《日记》)

化作一次素描。

这聪明绝顶的姑娘，在1799年第一次会见贝多芬的时候，对未来是完全没有忧虑的，她觉得生命好像一个快乐的梦。相亲相爱的三姊妹分别的时候是人生的开始。约瑟芬出嫁之后，德莱莎隐居在母亲的堡垒里。她非常敏感，喜欢阅读和梦想，因而形成过分丰富的想像力。她是个大梦想家；几年间无所事事的优悠生活，时有间歇性的时髦而空虚的寻欢作乐，加深了精神上的热病，同时使她倾向于逃避经常的活动甚至体力活动。她的健康因此变坏——特别因为这种倾向不符合她真正的性格。这一点后来更加变得明显：她的正常口味本来是英雄气概的行动；这种需要受到压抑，她整个人便有歪曲的危险。她自己承认，在迷糊的离魂病达到亢奋状态时，曾经对自己作出过高的估计，同时对别人产生伤害性的鄙视。这种态度当然不会得到同情；她因此变得喜欢抱怨。粗鲁而不留情面的专横[①]，使她跟家里每个人都发生磨擦，包括她疼爱的约瑟芬在内。我们在德莱莎笔下看到妹妹地位提升的奇怪现象。25岁的柏比，有四个孩子的寡妇，凭着更丰富的人生经验，倚恃自己受宠爱而支配了姊姊。德莱莎只对约瑟芬一个人动感情，总禁不住跟她争吵；她做每一件事都带来不安

---

① 鲁莽的态度，粗暴的语气……"meinen rauhen Ton，"后来她这样责骂自己。早年在普兹塔原野上的生活，使她染上粗豪的作风，语气急躁，言语粗暴，一直难以改过来，而且常常惹来贵族作风的约瑟芬轻蔑的责备。在她的《日记》里，我们看到她随时愿意挽别人的脖子，想成为好朋友，而且整个人投降，吐露最秘密的心事，然后马上后悔，——之后又再犯一次。

和暴风雨。刚失去丈夫而整个人受震荡的约瑟芬,必须竭尽全力才能够维持精神平衡;她毅然摆脱了自己痛苦而又使人痛苦的姊姊。“经过几次尝试(一起生活),”德莱莎这样写,“她终于告诉我,不能够留我在身边,因为我拖累她,妨碍她前进,而她多病之身要照顾四个小孩和一所大屋,不可能像她希望的那样影响我,我还记得当时的伤心、痛苦和绝望……我走了,以为永不相见了。”

那是1804年夏天,她们乡居的邻人贝多芬,正倾听着《热情奏鸣曲》的暴风雨在他内心响起的雷声。

另一场暴风雨在蹂躏德莱莎的心。她觉得已经失去一切——友情和爱。她的心一片漆黑:她在绝望中过了几个月,禁不住拿自己被舍弃的处境跟别人的幸福作比较——约瑟芬儿女绕膝,在社交界有人崇拜、奉承,被贝多芬追求;最小的妹妹夏洛蒂已经订婚,不久亦将出阁。经过几个月孤独消磨的日子,她的精力终于产生抗拒;她无论付出什么代价,都要再取得不可缺少的尊敬和爱。可是,为了达到目的,她又用上暴烈的手段。首先,是1804年11月至1805年11月之间对一位年轻军官(东尼)的热恋,我在上面已经提过了,她似乎确实爱他;可是家人反对婚事。然后,1805至1806年冬天在奥芬的时候,她忽然热中于参加宴饮,寻欢作乐,决心成为而且确实成为了其中的主角——一幅生动的图画,显示这头沉默、刚烈而身体有点缺陷的、冲动的野生动物,内心正在酝酿着一股带邪气的力量。她决心让自己成为爱慕、尊崇和追求的对象。她非常成功。她变得更加美丽、风趣、伶俐、活跃而且逗人欢

喜；她多才多艺，是出色的音乐家，又是戏剧和抒情的"朗诵女皇"，"潇洒的谈吐、一千种饰物和数不尽的新衣服"给她带来"难以置信的成功"。她成为备受追求和爱慕的"沙龙公主"；连土斯卡尼大公爵也拜倒裙下[①]。幸福使她改变；随着幸福的来临，她恢复了平静、甜蜜和温柔的心境。她梦想结婚；但是，如她自己所说，表面上胜利了，内心却没有胜利的感觉。普通女人也许会满足，而德莱莎的内心，跟约瑟芬一样，有严肃的道德基础，最重要的是（德莱莎比约瑟芬更加如此），无畏地追求真理的基础，这不容许她对于灵魂的空虚有任何幻像，也不能以此为满足。

这是 1807 年的事。分别多时的约瑟芬，写信要求德莱莎回去帮忙教育女儿。心爱的妹妹回心转意使德莱莎感到骄傲，怀着热切的期望想飞去拥抱她，但又忘不了旧事造成的怨恨，而社交方面的新成就也使她不太愿意接受柏比的建议去过宁静单调的家庭生活。她的复信闪烁其词，拖延着不作决定，并且去了卡尔斯巴德。后来她痛心地后悔错过了赢取约瑟芬的心的最后机会；约瑟芬又一次疏远她，且于次年结识了将来下嫁的男人，而这次婚姻结果是她生命中的不幸。德莱莎在 1809 年的自白让我们读到，"我终生的不幸"也是在这两年里决定的，但没有解释。

---

① "我不屑替佛罗伦萨的努马 * 当爱儿莉亚 ** "，她后来这样写（1818 年）。参阅拉·马拉的著作。

* 〔Numa Pompilius，罗马的第二位帝王（公元前 753—前 673）。〕

** 〔Egeria，神话中的仙女，努马王对她言听计从。〕

1807 年至 1809 年之间发生了什么事?

不必在这里尝试探索这个秘密,也不必认定这些未知的苦恼跟贝多芬有什么关系,可以指出的是,正好在这个时期,他成为德莱莎的亲密圈子的一部分。她一直未曾停止过关心这位艺术家朋友;而贝多芬见到约瑟芬或者夏洛蒂的时候,每次也都请她们向德莱莎致意,祝福她得到“alles Schöne und Liebe”[①](“一切的美和爱”)。不过,这种亲切并没有超越一般礼貌的范围。而到了 1807 年,贝多芬请弗兰兹代他拥抱德莱莎,同时开玩笑地提醒她答应过为他绘肖像,语气就比较亲昵了[②]。

弗兰兹是中间人:姊弟俩都未结婚[③],这使他们互相靠近。弗兰兹热烈崇拜贝多芬的音乐。甚至可以说,他唯一热爱的是音乐。这个体弱多病,有天分而不喜欢活动的青年,常常被人取笑,因为他对女性从来不感兴趣,直到过了 40 岁,爱情才向他报复。他的姊妹称他为“冰冷的骑士”(“der eiskalte Ritter”)。《热情奏鸣曲》竟题献给一个冷感的人(是献给他还是通过他献给另一个人?),未免有点滑稽。不过,对于独一无二的贝多芬,他的确始终保持热诚。贝多

---

① 1804 年 11 月 10 日:“他常常问起你。”(1804 年 11 月 20 日夏洛蒂给德莱莎的信。)

② “Küsse deine Schwester Theress, sage ihr, ich fürchte, ich werde gross. ohne dass ein Denkmal von ihr dazu beiträgt, werden müssen”.(1807 年 5 月 11 日,参阅泰耶的著作第 3 卷 30 页)

③ “人人都结婚了,只有你和我不想这个。”(1804 年 10 月 14 日德莱莎给弗兰兹的信)

芬每完成一首作品，草稿就马上送给他看①。他跟他一起到匈牙利避难；而《热情奏鸣曲》好像也是1806年夏天在弗兰兹的城堡里完成的。年轻的伯爵待他如同亲人；1807年至1812年之间，他们的交情就像兄弟一样……“兄弟！亲爱的兄弟！”贝多芬这样写信给他，在1802年的一封信里，贝多芬曾经发誓说弗兰兹是他唯一的兄弟——比亲骨肉还要亲②。

那末，我们可以相信，贝多芬和德莱莎之间有一条亲切的小溪通过弗兰兹而经常流动；1807年5月11日关于绘像的愉快的委托，也是经弗兰兹转达的。我们以后会看到，贝多芬从德莱莎那里收到的不仅是一幅“漂亮的肖像”，而且是一幅充满喻意的画，把他比拟为一只注视着太阳的鹰③。这是后来的事，我准备留给另外一本书，跟“不朽的恋人”问题一起研究——情书的正确年份是1812年。

在本书讨论的时限之内，贝多芬和德莱莎互相了解的进度是缓慢的。德莱莎甚至仅仅开始认识自己。在卡尔斯巴德度过的1807年和1808年两个夏天，是她随波逐流寻欢作乐的活跃时期——最后的时期。她的身体已经复元；据说她的

---

① 最显著的例子是几首拉素莫夫斯基四重奏，弗兰兹很迟才还给他。(1807年11月16日)

② “Leb wohl, theurer Bruder, sey es mir, ich habe keinen, den ich so nennen könnte…”(1812年夏天，参阅泰耶的著作。)

③ 贝多芬给德莱莎的信，受到称赞的年轻女性高高兴兴地给约瑟芬寄去一份副本。(1811年2月2日)

母亲为她盖了一座房子[①],以保障合乎她身份的独立生活。她在这几年里常常见到贝多芬,但是约瑟芬对他的爱情似乎仍然在他心里占着最重要的位置。提起两姊妹之一的名字,便会使他想起另一个[②]。

1808那年,一切都变了——不但约瑟芬的生活发生变化,德莱莎的生活和思想倾向也改变了。约瑟芬在夏天到卡尔斯巴德接姊姊同去瑞士。她们在伊维尔登拜访了帕斯塔洛济。约瑟芬关心孩子们的教育,但真正接触到这位使徒的精神光华的却是德莱莎。——"丑得难以形容的小个子,"她说,"可是无比善良,具有凌驾一切平凡事物的巨大力量。"帕斯塔洛济点燃了她心中的圣火[③],这是已经无声无息地酝酿了多年的,现

---

① 最低限度,德莱莎的《回忆录》是这样说的。可是,近年的研究却找不到事实证明这个计划已经实行;后来,德莱莎还悲哀地表示过懊恼,抱憾没有一座自己的房子,以致永远被迫跟别人同住。

② 1921年12月在柏林拍卖的一封信(参看里奥·利普曼松〔Leo Liepmannssohn〕目录表中亲笔文件第47号),日期是1808年夏天(不是目录表上所说的1807年),德莱莎在其中这样写:"最近几天我常常见到贝多芬"("Beethoven sah ich die letzten Tage sehr viel…")。她要求将一位名为奈加特(Neigart)的画家刚刚为贝多芬绘的肖像送去柏比那里。又,在1807年3月,妹妹夏洛蒂遇见一个眼神和表情酷似贝多芬的男孩,第一个念头便是:"我多么希望柏比见到他!"

③ "他就在这里(伊维尔登)把爱的火焰移植到我心里"(Da übertrug er sein Feuer der Liebe in meinen Geist! …),"就在这里,我懂得了我的精神需要什么——为大众采取行动。字眼找到了。从那时候开始,我自私的自我文化终结了;我们献身给祖国,做群众的教育者。为他们献出力量,献出时间!把我们的爱献给未来的世代!"("Dort Lernte ich kennen, was mein Geist bedurfte: Wirkung auf das Volk. Das Wort war gefunden. Von da an hörte alle egoistische Selbstbildung auf; dem Vaterland. weihten wir aus als Erzieherinnen seiner Massen. Ihnen Kröfte, Zeit, dem Künftigen Geschlechte Liebe!")(《回忆录》)

在终于使她整个燃烧起来；她成为教育工作和社会工作的热心天才，她在这些方面的辉煌创作——对贫苦无依儿童的爱，一种世界性的母爱——1928 年在匈牙利得到盛大的纪念。

约瑟芬对这种转变也出过力——其中不无自私的成分，她把教育她许多儿女的重担卸给了德莱莎。因为她在帕斯塔洛济那里邂逅了斯塔克尔堡男爵，一见钟情，后来他就是她的第二任丈夫。私人事务把她局限于自己的庭院和家人；德莱莎的爱心就给用来为这圈子服务。德莱莎的伟大处，包括心甘情愿地牺牲，甚至视之为新生命和幸福的源泉，尽管其间也经历过深刻的思考，她的《日记》是见证：她并非没有怀疑和悲哀。我应该说，这一段时期比之任何时期更能促使贝多芬和德莱莎互相了解并且把他们的命运连结起来，在心理上这是可能而且自然的；虽然我不敢肯定事实是这样①。我将来会再研究这个问题。目前我只能说，这几年（在本书范围之外的 1809 年至 1813 年），对他们两个人来说都是充满巨大危机、

---

① 目前，我的意见——根据我研究所能得到的文件——是，假定德莱莎并非完全没有可能在一定的地点和时间跟贝多芬会面，假定她在某些亢奋和感情激动的脆弱时刻导致贝多芬陷入致“不朽的恋人”的著名信件所指证的危机，那么几乎可以肯定，德莱莎后来必定会克制自己而把信件退还给他。因为她已经不属于自己，不能把自己交给婚姻生活：她已经卷入责任的旋风，其中最迫切的并不是宗教或社会使命（那还得酝酿几年），而是妹妹约瑟芬的不幸遭遇，因为她的家发生巨变，这几个月正需要她全心全意帮助他们脱离困境——绝对的牺牲。我希望在关于德莱莎·冯·布伦斯维克的专题研究里处理这些不属于本书范围的事件。

折磨、欺骗和内心不安的时期①。真正的德莱莎诞生了;年轻的贝多芬却死了。

---

① 他们的性格出奇地相似:我们会意外地在德莱莎表露思想时听到贝多芬某些著名的语句:"我不想再把善良和怯弱混为一谈。我从来不善良,虽然我自以为是:真正的善良是与魄力相随的。"又:"无效的善良是精神和性格的真正的虚怯……一个以此为满足的人是一头好动物;假如加上自以为是,那他就是最不快乐和最可鄙的生物。"(1809年《日记》)

在别的地方,德莱莎用跟贝多芬一样的说法表达对于"小器"("kleinlichkeitsgeist")的鄙薄。"我恨它"("Er ist mir verhasst")。(1916年《日记》,参阅拉·马拉的著作,86页。)

而且多么充满英雄气概!这是德莱莎还是贝多芬的话:"没有危险和战斗就没有胜利"("Ohne Gefahr und Kampf ist kein Sieg")?

在另一个地方,她在贝多芬喜欢而谱成音乐的句子下面一再划线:"让人成为高尚、乐于助人而且善良的人吧!"("Edel sei der Mensch, hülfreich und gut!")

当我们在1811年的《日记》(4月16日)里看到贝多芬在她精神导师中所占的地位,对于思想上的这种相似就无须奇怪了:

"在美丽的灵魂和他们的作品中找到人的无比高尚和圣洁是怎样一种天国似的欢忻呀:首先是歌德……赫尔德*,还有贝多芬!"("Welch himmlisches Vergnügen, in schönen Seelen und ihren Schriften, das Erhabene, dsas Göttliche im Menschen zu Finden: Goethe…Herder vor Allen, und van Beethoven…etc.")

*〔Herder, Johann Gottfride von(1744—1803)——德国哲学家、批评家、教士,狂飙运动的领导人物。〕

中译本后记

这是我第二次翻译罗曼·罗兰这本书——反法西斯战争胜利后的1945年冬与1946年春之间，亡友诗人戴望舒把这部书的英译本送给我，让我译成中文。照我理解他有两层意思：首先，这是一本好书，值得介绍给中国读者；其次，由于书的内容讲的是贝多芬的音乐，他相信（其实不如说是希望）我能够把这书译好。关于第一点，我深信不疑，因为罗曼·罗兰和贝多芬都是我的偶像；至于第二点，我那时也不是没有保留的，只是由于年轻人不知天高地厚的狂妄，加上朋友们热情的鼓励，使我没有详细考虑就动手做起来，完全料不到以后使自己懊悔了几十年，因为我糟蹋了一部好书。我曾经尝试过开解自己：假如那时健康不是那么坏；假如不是好像跟死神赛跑那样急于把工作完成，也许成绩会稍稍好一些。但是，没有用，我心里明白，失败的主要原因，或者不如说，唯一的原因，是自己的幼稚无知。

不管怎样，这个译本在1946年冬天由香港人间书屋出版了，书名用了《造物者悲多汶》。在以后的岁月里，凡是有人对我说读过这译本时，我的感觉不是高兴而是好像被人戳了一下。这种愧对故人的精神折磨，引发了重译的决心。译事开

始了好几次又停下来；直到70年代退休之后，才真正又一次开始。断断续续地译了又改，改了又译，总好像改不完，抄不完，有时甚至觉得完成的希望都很渺茫。完整而布满涂改痕迹的“未定稿”共有两份，搁在那里好几年。

转机在80年代初出现。音信断绝了整整一个世代的同窗好友陈原，突然出现在我眼前。岁月的流失可以改变人的相貌，但改变不了更可贵的东西：理想，信念和友情。我发觉他还是从前我所熟悉的那个人。我顿时感到了绝处逢生的喜悦，因为这些年，望舒，新波，还有许多在我初次翻译这本书的时候给我精神支持的好友，都已经先我而去。现在有了陈原，我觉得我在进行中的重译工作，就不再是孤军奋斗了。

1993年秋天，陈原捡起了他50年前的旧译——罗曼·罗兰另一部音乐论著《柏辽兹》，要我根据英文译本给他校订。这本书的初译手稿，一直在我手中保存了近半个世纪，几经波折，它却好好地在我的书稿堆中沉睡。他在我的校改稿上重新写定。这本小书1994年在香港三联书店出版之后，促使我们有信心进行第二次合作。他对照法文原本和英译本，给我校订我重新翻译的罗曼·罗兰这部力作。工作进展得很慢，其中一个重要原因是我们住在海内外两个城市，一年难得见一次面，所有疑难切磋只能靠通信。不到两年，我们之间交换了六百多封信，这就是见证。在这期间，我们发现英文译本总的说还很忠实，但亦不免略有疏漏，而且常常按英语读者的习惯，改动原作的段落划分和标点符号：我们在校译中都依原本改过来了。另一方面，本书的作者被誉为欧洲文化传统的化

身，在他的笔下出现了许多西方人熟悉而东方人却陌生的典故、引语和隐喻，几乎每页每段都会碰到费解的哑“谜”；对我们来说，如何准确地“破译”这些哑谜，就成为一件吃力的事。许多地方不得不加上注释(除此之外，我们还加了一些常识性的附注，这些附注也许对非专业的读者有所帮助)。作者原来就有几百条或长或短的注释，译校者又加上一百几十条译注，但愿它们没让读者感到心烦。——我想在这里顺便提一下：所谓译校，就我们两人来说，几乎可以说是分不开的，译者就是校者，校者也就是译者，全书从最初到最后，一章一节，无不是两人的笔墨，不论是好是坏，都该由我们俩共同负责。

现在，译校工作已进入尾声，回顾过去二十多个月走过的路，一点也不平坦，但是想到我们两个人最初一起学弹贝多芬的钢琴曲，正是人生的清晨，此刻到了暮色苍茫时分，又一起翻译一部关于贝多芬音乐的书，那种愉快的感觉，却不是笔墨所能形容的。

尼采说，上帝已死。也许。可是我相信，无论有没有宗教信仰或主义信仰，每个人心里都有一个不死的“上帝”。我第一个译本的书名使用了“造物者”这个语词，就有把作曲家比作心灵中的上帝的意思。半个世纪过去了，贝多芬在我心里的地位并未改变。这个到了生命的尽头仍然高举拳头以挑战者姿态面对死亡的巨人，以无比的勇气和不屈不挠的精神，克服了一生中的不幸与苦难，把由此得到的欢乐献给人间。他在170年前谱写的《欢乐颂》，今天仍能教人听了热血沸腾。

贝多芬的音乐就有这种不死的力量。贝多芬离开人世已超过一个半世纪了,但他仍然活在万万千千人的心里。

好了,现在我们把这第二次合作的成果献给世人:特别献给那些在最艰难的时刻还对未来充满希望,至少是拒绝放弃希望的人们。

陈宾

1995年10月于香港